# EDAD DE ORO

XXIV



Este volumen se publica con subvención de la DGICYT
(Ministerio de Educación y Ciencia) y con la financiación parcial
del Servicio de Publicaciones de la UAM.


EDAD DE ORO, Volumen XXIV
I.S.S.N.: 0212-0429
Depósito Legal: MU-396-1999
Edición de: Compobell, S.L. Murcia

La XXIV edición del Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro se celebró entre los días 22 y 26 de marzo de 2004 en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en el Auditorio de Cuenca, donde se llevó a cabo, bajo la dirección de Florencio Sevilla Arroyo, una revisión crítica de la influencia de la tradición clásica en los Siglos de Oro, con el título *La tradición clásica en los Siglos de Oro.*

*Edad de Oro* agradece a Vicente Picón y Mª Eugenia Rodríguez la coordinación del Seminario, así como la ayuda de Martín Muelas en la organización de la parte conquense de este Seminario. Asimismo, *Edad de Oro* contó con Begoña Rodríguez Rodríguez como secretaria del Seminario; y con la siguiente comisión organizadora: Daniel Martínez-Alés, Antonio Fábregas e Iván Martín.

EDAD DE ORO Vol. XXIV. Primavera 2005

# HORACIO EN LATÍN EN ESPAÑA (1492-1700)

JUAN F. ALCINA ROVIRA
(Universidad Rovira i Virgili)

A pesar de lo mucho que se ha escrito sobre Horacio en España realmente no hay ningún trabajo sobre los textos de Horacio en latín que circularon por la Península y las poquísimas ediciones que se hicieron aquí[1]. No pretendo suplir esta carencia. Únicamente pretendo ofrecer un muestreo aproximado a partir de los ejemplares conservados actualmente en una única biblioteca, la Universitaria de Barcelona, como radiografía de lo que pudo ser la lectura de Horacio en lengua original en la edad moderna, cotejándola con otras bibliotecas y enmarcándola en la historia de la edición de Horacio en Europa en los siglos XVI y XVII. La biblioteca de la Universidad de Barcelona está formada en su mayor parte por fondos conventuales[2] procedentes de la desamortización de 1836, por lo que viene a ser un indicador aproximado de lo que se leía en la época moderna en cuestión de clásicos escolares y nos servirá como guía

---

1 Quizá el único trabajo en esta línea sea el de C. Clavería, «Quintiliano, Virgilio y Horacio no son negocio. La imprenta española en el siglo XVI», *Criticón*, 65 (1995), págs. 5-15.

2 A los que fueron a parar también bibliotecas enteras de algunos clérigos humanistas, como por ejemplo J. J. Besora o T. Ripoll, *cfr. Diccionari d'Història Eclesiàstica de Catalunya*, Barcelona: Claret, 1998-2001, s. v. «Besora, Jeroni», «Ripoll, Tomàs»; sobre la BBU véase el prólogo de F. Miquel Rossell, *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, 4 vols., Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1958-1969; S. Alcolea et al., *La biblioteca de la Universitat de Barcelona*, Universitat de Barcelona, 1994.

para este trabajo. La exposición que sigue se estructurará en dos secciones: en la primera estudiaré las ediciones que se imprimen en España y en la segunda las ediciones de importación con un *excursus* sobre las traducciones horacianas de Esteban Manuel de Villegas, a modo de ejemplo o intento de mostrar que es posible llegar a concretar la edición en la que se basa un traductor de Horacio del Siglo de Oro.

## Las ediciones de Horacio en latín impresas en España

El comentario (con texto latino) de Villén de Biedma (1599) es la única edición del texto original del venusino impresa para un público hispano hasta las de Zaragoza y Valladolid editadas ambas el mismo año de 1629[3]. Anteriormente hay un enorme vacío y hay que admitir que en realidad el Horacio latino por sí mismo nunca se editó en España en el Renacimiento. Como ocurre con otros autores clásicos, el horacianismo hispano de la segunda mitad del siglo XVI se nutrió de ediciones lionesas, parisinas, venecianas y, en menor medida, de Amberes como veremos en la segunda sección.

En el siglo XVII la situación mejora ligeramente y contamos con las ediciones de Zaragoza y Valladolid 1629, de las que hablaremos después, así como dos ediciones madrileñas de 1645 y *c*. 1657, y un bilingüe de Urbano Campos cuya primera edición fue de Lyon, 1682, todas ellas destinadas a los colegios de jesuitas y su apuesta escolar por Horacio que veremos más abajo.

Los impresores hispanos, por técnica y precio del papel no podían competir con Lyon, París o Venecia en el segmento de mercado de clásicos grecolatinos. Por ello es especialmente notable que impresores de Zaragoza, Valladolid, Madrid y Barcelona, con las ediciones citadas del siglo XVII, se hubiesen atrevido a competir con sus Horacios en latín para uso escolar. Aunque estas ediciones iban dirigidas a un mercado cautivo y seguro como eran los colegios de jesuitas.

### *El comentario en romance con texto latino de J. Villén de Biedma y G. Fabrini*

El fondo bibliográfico de la BBU nos desvela que junto a los comentarios latinos de los que hablaremos después, los lectores hispanos de Horacio del Renacimiento y Barroco utilizaban también comentarios en castellano, italiano y alguna paráfrasis en francés. Uno de ellos es el comentario y primera edición

[3] Entre otros hay ej. en Barcelona, Biblioteca Universitaria (en adelante BBU), XVII-L-1656.

en España del texto latino de Horacio con la famosa «declaración magistral del doctor Villén de Biedma» (Granada: Sebastián de Mena, a costa de Juan Díez, 1599) de la que hay un ejemplar en la BBU[4]. La edición de Villén de Biedma imita las ediciones *cum quattuor commentariis* en su formato en folio[5]. Pero claramente el modelo principal de Biedma es el Horacio comentado en italiano de Giovanni Fabrini, como el que conserva la misma BBU, *L'Opere d'Oratio poeta lirico commentate de G. Fabrini* (Venecia: Gio. B. Marchio Sessa, 1566).[6] Fue un comentario muy apreciado en España y la BBU guarda también reediciones de 1581 y 1623[7]. Creo que la relación entre Fabrini y Biedma es evidente. Además de tener sospechosas coincidencias de traducción, coinciden también en el método y en la elección de los mismos sintagmas o palabras a comentar, aunque los comentarios coincidentes pueden proceder de las fuentes comunes que utilizan. Véase por ejemplo el principio de la oda I, 21, 1-2 (*Dianam tenerae dicite uirgines, / intonsum, pueri, dicite Cynthium*) de Fabrini:

> *Virgines tenerae] vergini, donzelle, tenere, giovanette [dicite Dianam] lodate Diana, beneditela [pueri] voi fanciulletti [dicite] lodate, benedite [Cynthium] Apollo [intonsum] che non è tosato...* (pág. 71)[8]

En el comentario de Biedma se sigue la misma selección. Primero *Virgines tenerae no tenerae virgines* o *dicite Dianam* o cualquier otra combinación posible:

---

4 0703 XVI-87, procede del Convento de Sta. Caterina; sobre esta traducción *cfr.* Th. S. Beardsley, *Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699*, Pittsburgh: Duquesne U. P., 1970, núm. 120, que sugiere que Biedma es seudónimo de Diego López (pág. 64).

5 Concretamente a A. Mancinelli lo cita Biedma en pág. 19. Sobre este comentario de Villén de Biedma *cfr.* M. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, VI, Madrid: CSIC, 1951, págs. 87-8.

6 BBU sign. 0703 XVI-2399. Fabrini incluye el texto latino. El comentario y paráfrasis de G. Fabrini tuvo una interesante difusión en España y la encontramos en muchas bibliotecas (*cfr.* Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, (CCPB) en red, núm. 13292 [1566], 13194[1581], 13195[1587], 13196 y 486096 [1599], sobre este último que remite a un ejemplar del Seminario de Orihuela *cfr.* V. Mateo Ripoll, *La cultura de las letras. Estudio de una biblioteca eclesiástica en la Edad Moderna*, Universidad de Alicante, 2002, pág. 229). Las bibliotecas hispanas del quinientos incluían una sorprendente cantidad de obras en italiano como han señalado historiadores del libro (por ej. M. Peña, *Cataluña en el Renacimiento: libros y lenguas* (Barcelona 1473-1600), Lleida: Milenio, 1996, págs. 268-71).

7 *L'opere d'Oratio poeta lirico. Commentate da Giovanni Fabrini da Fighine...* Venetia: Apresso Gio. Battista Sessa, & fratelli, 1581 (en colofón: apresso A. Griffio stampatore, 1581), sign. B6-4-18; y otra edición de 1623, sign. BBU XVII-L-2554, procedente del Convento de Sta. Caterina y con ex libris en portada de Tomàs Ripoll que parece que se esforzó por reunir una bella colección de Horacios.

8 Utilizo la edición de Venecia, 1623.

> *Virgines tenere} donzellas delicadas {dicite Dianam} alabad a Diana: {pueri} y vosotros mancebos {dicite Scynthium* (sic*) intonsum} alavad a Apolo, que no se quita el cabello...*(f. 38 v.)

O en el comentario a III, 20, 1-2 (*Non vides quanto moueas periclo, / Pyrrhe, Gaetulae catulos leaenae?*) de Fabrini:

> *Non vides] no vedi tu [Pyrrhe] Pirro [quanto pericolo] con quanto pericolo [moveas] tu cerchi di torre [catulos] i figliuoli [leaenae] alla leonessa [Gaetulae?] della Getulia? [Catulos] è nome commune a tutti i figluoli piccioli degli animali, come pullus à tutti i figluoli piccioli degli uccelli. Getule, pone la specie per lo genere...* (pág. 214).

Texto que se puede seguir casi a la letra en Biedma:

> *Non vides Pirrhe] tu Pirro no miras {quanto periculo} con quanto peligro {moveas catulos leaenae Getulae} intentas apartar los cachorros de una leona de Getulia. Aqueste nombre de cachorro es genérico a todos los hijos de los animales, quando pequeños: como también llamamos pollos a todos los hijos de las aves, en su principio quando son chiquitos: y compara esta muger a una leona de Getulia, poniendo la especie por el género...(f. 102).*

Ya Fabrini se detiene especialmente en la explicación de mitos. Biedma hace lo mismo aunque es mucho más prolijo incluyendo por ejemplo en I, 19 un largo *excursus* sobre Cupido en f. 36 v. o sobre los distintos tipos de Amor en f. 37. Biedma escribe para el mismo público de poetas y leedores en castellano para el que escribe su comentario a las *Metamorfosis* P. Sánchez de Viana (Valladolid, 1589) y sus abultadas anotaciones mitológicas resultan muy similares (y probablemente tienen las mismas fuentes).

Aunque no lleva comentario, también encontramos por último en la BBU una edición bilingüe francesa con ex libris de Tomàs Ripoll, *Les Oeuvres d'Horace en latin et en françois. Tome premier* (Paris, Guillaume de Luyne, 1678, BBU B. 9-6-6) con la hermosa versión libre en prosa de M. de Marolles[9], al gusto de la traducción francesa del barroco.

[9] Es un pequeño tomo en doceavo con el ex libris en portada: «Fr. Tomas Ripoll, Magister Generalis pro bibliotheca sui originalis Conventus Sanctae Catherinae Barchinonensis».

*Las ediciones de Horacio de los jesuitas en el s. XVII*

Hay que admitir que el momento álgido de las ediciones de Horacio en España va ligado a los jesuitas del Barroco. De ahí también que el segundo horacianista español más importante sea un jesuita: Francisco de Medrano. Naturalmente se trata de un Horacio peculiar el que los jesuitas logran inventarse, de tonos senequistas y sentenciosos, modelo egregio del himno cristiano y desnudo de todo lo que pueda parecer contrario a la moral cristiana. Ya en los inicios de la enseñanza jesuítica se incluía la lectura del venusino. En 1551, el propio fundador de la Compañía encargó al Padre André des Freux (Andrea Frusius) la tarea de expurgar a Horacio (y Marcial) «a rebus lascivis ut iuventus sic puritatem linguae latinae et ornatum hauriret»[10]. La habitual lectura de Horacio en los primeros colegios de la Compañía y la necesidad de un Horacio expurgado la expresa muy claramente el jesuita Jacobus Wujek, rector del Colegio de Poznam, en carta al General de la orden E. Mercurian en 1575:

> *Sed de Horatio erat difficultas, quia hactenus lectus est in scholis ob varietatem carminum comparandam, omissis tamen odis impurioribus. Nullum enim habemus veterem lyricum poetam praeter Horatium*[11].

Horacio se leía habitualmente aunque se saltaban las odas más escabrosas. Por entonces, desde la ed. de Roma, 1569,[12] ya existían ediciones expurgadas, aunque parece que no tuvieron una buena difusión. Posteriormente, la *Ratio Studiorum* de 1586 fija a Horacio en el canon de autores escolares de la Compañía: «auctores ad usum linguae latinae pueris proponendi praecipue sunt Virgilius, Terentius, Horatiusque purgati»[13]. La idea del expurgo que se debe aplicar la explica la misma *Ratio* por una parte como selección de ciertos poemas:

---

[10] *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, ed. L. Lukács S. I., I (1540-1556), Roma: Monumenta Historica Soc. Iesu, 1965, pág. 528.

[11] *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, ed. L. Lukács S. I., IV, (1573-1580), Roma, 1981, pág. 617.

[12] *Quintus Horatius Flaccus ab omni obscaenitate purgatus ad usum Gymansiorum Societatis Jesu...* Romae: apud Victorium Helianum, 1569. No he podido ver el artículo de Irving T. McDonald, «Horace in Jesuit Education 1569-1820», *Classical Bolletin*, 11 (1934-35), págs. 25-8.

[13] *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, ed. L. Lukács S. I., V, *Ratio Studiorum* (1586, 1591, 1599), Roma, 1986, pág. 331 y después el canon de poetas de la *Classis humanitatis* de la misma *Ratio* son *Virgilius, Horatius, Fasti Ovidii, tragaediae Senecae...* (pág. 453). Y esta normativa se repite en diversos textos de la Compañía, como la lectura del *Ars Poetica* en el Colegio de Mesina (Mon. Paed. I, 100), el *De studi generalis dispositione* de J. Nadal (1552) interpetanda ars metrica et exercenda... erit in primis appositus Horatius (pág. 139) y una larga serie de citas que se podrían aducir, *cfr. Monumenta Paed.* S. I., III, Index, s. v. «Horatius», pág. 650.

> *nempe ut ex uno aliquo autore, verbi gratia Horatio, seligantur honestae tantum odae, praetermissis turpibus poematis. Titulus vero libro praefigi posset huiusmodi: Selecta quaedam ex Horatio vel ex Catulo vel ex Tibullo etc.*[14]

Por otra parte se sugiere la fragmentación de los poemas obscenos en sentencias y materiales para la *inventio* retórica en forma de libro de lugares comunes[15]. A partir de esta *Ratio* de 1586, Horacio formará parte esencial de la enseñanza de latín de la Compañía y generará una interesante demanda de ediciones de nuestro autor.

El jesuita Antonio Possevino, el gran guía bibliográfico del barroco católico, en el capítulo sobre Horacio de su *Bibliotheca Selecta*[16] comenta los diversos tipos de odas de Horacio; y después de tratar de las que ofrecen la forma de himno y que pueden convertirse fácilmente en odas cristianas [pág. 443] subraya la dificultad de aceptar y leer ciertas obscenidades del venusino. Frente a él pone como modelo de horacianismo cristiano a B. Arias Montano. El platonismo de Possevino[17] encuentra un modelo perfecto en el extremeño (y en Pedro de Valencia, al que también cita). Y en el capítulo «De Ode siue de Lyricis versibus» [XVII, 26], tras tratar rápidamente de Horacio, pasa a dar muestras de odas sacras que resultan ser en su mayor parte de Arias Montano[18]. No es de extrañar, bajo la guía de Arias Montano y Possevino y teniendo en cuenta el uso temprano de Horacio en escuelas jesuíticas, tan abundantes en la Península, que la lectura del venusino en España en el Barroco sea notable e incluso podamos hablar de un relativo boom editorial, dentro de los límites paupérrimos de la edición de clásicos en España.

No es de extrañar, por tanto, que las primeras ediciones de un Horacio en latín en el Barroco español estén relacionadas con los colegios de jesuitas: la de Valladolid 1629 lo dice abiertamente en portada, *Q. Horatius F. ab omni*

---

14 *Monumenta Paedagogica*, V. Ratio Stud. 1586.B, pág. 140.

15 *Quin etiam ex poematis, quorum argumenta obscaena sunt, possent in unum aliquod volumen colligi partes quaedam honestiores, si a suo toto separatae cohaerere possunt, ut quaedam similitudines, sententiae, anthiteses, adagia, orationes, palestrae, cursus, descriptiones vel hortorum, vel orientis solis, vel armorum, vel sepulchrorum, vel urbium, vel anni tempora* etc. (*Mon. Paed. V. Ratio Stud.* 1586.B, pág. 140).

16 La primera edición más breve es de 1593. Utilizo la edición de Coloniae: apud Ioannem Gymnicum, 1607, que refleja la 2ª ed. de 1603, BBU (0700 XVII-L-977). Sobre cuestiones editoriales y una comparación de ediciones y contenidos *cfr.* el capítulo «Antonio Possevino» en A. Serrai, *Storia della Bibliografia, IV. Cataloghi a stampa. Bibliografie teologiche. Bibliografie filosofiche. Antonio Possevino*, a cura di Mª Grazia Ceccarelli, Roma: Bulzoni, 1993, págs. 711-60.

17 B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, cit. en n. 66, I, págs. 335-9.

18 Incluye entera [pág. 443] la «Ode ad Sanctissimam Trinitatem», inc. «O nullis hominum peruia sensibus» y después, [pág. 454] hace una extensa loa de los *Hymni* (1593) de Montano.

*obscoenitate purgatus: ad usum Collegiorum Societatis Iesu...* (Vallisoleti: J. B. Varesio, 1629), pero es probable que también tuviera el mismo destino la edición impresa en el Hospital de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza por Diego de la Torre, del mismo año 1629 de la que hay ejemplar en la BBU[19]. Esta edición zaragozana no figura en ningún repertorio que conozca y es importante porque es la primera vez que se imprime en España un Horacio únicamente en latín y, excepcionalmente, completo, o sea sin expurgo[20]. El Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia tenía desde 1626 el privilegio de «imprimir y vender todos los libros con que se ha de enseñar y leer la gramática en este Reino de Aragón»[21] y Diego de la Torre[22] se había especializado en este tipo de libros escolares, varios de ellos claramente dirigidos a la docencia en centros jesuíticos, como los *Diálogos* de Luis Vives[23] o los *Progymnasmata* de Jacobo Pontano S. J.[24] Mi opinión es que también el Horacio de 1629 iba dirigido a ese mercado del mundo de la Compañía y complementa para el mercado de jesuitas de la Corona de Aragón al Horacio de Valladolid que no se podía vender allí por el privilegio del Hospital de Zaragoza sobre libros escolares de latinidad. En esta línea de Horacios para jesuitas tenemos después la edición de Madrid, *ex Typographia Regia*, *(expensis Ioannis Antonii Bonet)* 1645, editada por el P. Gabriel Palomares[25] como dice en portada: *ab omni obscoenitate purgatus. Ad usum Collegiorum Societatis Jesu...* Y no sería de extrañar que hubiera más ediciones que no conocemos dado lo perecedero del libro escolar.

Por su parte, la traducción castellana (acompañada de texto latino) del jesuita Urbano Campos se publicó primero en Lyon, como ya he señalado (pero evi-

---

[19] BBU XVII-L-1656. Justamente este ejemplar lleva ex libris del Colegio de los jesuitas de Manresa. En pág. 3 lleva Tassa de «Antonio Agustín de Mendoça del Consejo de su Magestad y assessor del Ilmo. Sr. D. Juan Fernández de Heredia Regente el Oficio de la General Governacion del Presente Reyno de Aragon» con fecha de 2 de Diz. de 1626.

[20] Aunque en el ejemplar de la BBU aparecen marcados con un semicírculo a pluma muchos de los pasajes escabrosos del libro primero de las odas que en las ediciones expurgadas se eliminan.

[21] *Cfr.* M. Jiménez Catalán, *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo* XVII, Zaragoza: Tipografía Académica, 1925, pág. 34.

[22] *Cfr.* sobre este impresor J. Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles*, 2 vols., Madrid: Arco, 1996, s. v. «Torre, Diego de la» (II, págs. 676-8).

[23] *Cfr.* M. Batllori, «Vives en los colegios jesuíticos», en J. IJsewijn (ed.), *Erasmus in Hispania. Vives in Belgio. Colloquia Europalia*, Lovaina: Peeters, 1986, pág. 126 y sigs.

[24] *Cfr.* Jiménez Catalán, *op. cit.*, núm. 267 y seguramente también para jesuitas era el *M. Val. Martialis epigrammaton ab omni obscenitate...*, Zaragoza: D. la Torre, 1628 (Palau 151004; E. Velasco de la Peña, *Impresores y libreros en Zaragoza*, 1600-1650, Zaragoza: Instit. Fernando el Católico, 1998, pág. 176).

[25] *Cfr.* Palau 116120, CCPB 173471-7 que describe ejemplar de la B. Pública de Ciudad Real. Existe también otra edición madrileña, sin año, pero con tasa de 1657: *Q. Horatius F. ab omni obscoenitate purgatus: ad usum collegiorum Societatis Iesus* (Matriti: apud Melchiorem Sanchez: expensis Gabrielis à Leone, s. a.), CCPB 34278-5.

dentemente destinada al mercado hispano): *Horacio español, esto es obras de Q. Horacio Flacco traducidas en prosa española, ilustradas con argumentos... Parte Primera. Poesías líricas. Por el R. P. Urbano Campos de la Compañía de Jesús* (Lyon: Anisson y Possuel, 1682, BBU sign. M-07754); el trabajo de Urbano Campos se volvió a publicar y entre los fondos de la BBU encontramos también una edición barcelonesa (Barcelona: Antonio de La Cavallería, 1699, BBU B. 63-7-37)[26].

Esta edición bilingüe de Urbano Campos con algunos comentarios para profesores y estudiantes[27], naturalmente, presenta también expurgos de algunos trozos de tonos lujuriosos. Por ejemplo la oda I, 19 sobre el ardor del poeta ante la bella Glycera pierde los 9 primeros versos y sólo se editan los vv. 10-16. En relación con esta moda aparecen posteriormente las ediciones expurgadas del jesuita Joseph de Jouvency (1ª ed. de París, 1696). Fueron un éxito editorial y de ellas la BBU conserva ocho ediciones, algunas de ellas de impresores hispanos, y múltiples ejemplares; aunque se ponen de moda en el siglo XVIII y no entran en nuestros límites cronológicos.

## Las ediciones de importación

La BBU guarda dos Horacios incunables[28] impresos en Venecia y Lyon: unos *Opera... cum commentariiis Antonii Mancinelli, Helenii Acronis, Pomponii Porphyrionis et Christophori Landini* (Venecia: Philippus Pincius, 1492 / 1493) y unos *Sermones...; Epistolae, Omnia cum commentario Helenii Acronis* (Lyon: Nicolaus Wolff, 1499 / 1500)[29]. El propietario de este último libro leyó con cuidado la Epístola 19 y marcó con un *nota bene* en forma de mano los versos

---

[26] Con la advertencia en portada «Véndese en su casa en la calle de la Librería». Palau (116031) cita edición de Barcelona: Lacavallería, 1690. En la BBU se conserva también ed. de Cervera, 1738 (C. 189-8-25 y otro ejemplar).

[27] En la introducción «Al que leyere» que aparece en los prels. de la ed. de Lyon y Barcelona, se dice que está destinada a los que tienen que explicar a Horacio «y darlo a entender a otros, especialmente Visoños en la Poësia...». También advierte allí «Que falten las Odas y Versos obscenos de este Poëta en esta Traducción, nadie lo debe admirar por mi estado, por dirigirse especialmente a la juventud, y por ser el idioma vulgar. A más que ya otros me abrieron este tan christiano camino. Quando se encuentra algún asterisco en el cuerpo o fin de alguna oda, es señal de que lo que falta es menos decente» (1682, f. a5). Y justamente la crítica que hace en esa introducción a su predecesor Villén de Biedma es la prolijidad y que «repite a Horacio... explica los puntos de erudición que toca de suerte... y alarga su Declaración a las Odas y lugares todos obscenos del poeta» (1682, f. a5 v.)

[28] *Cfr.* Torra-Lamarca, *op. cit.* (en n. 39), núms. 377-8.

[29] Este último lleva en el vuelto del último folio un poema neolatino que apunta a un propietario hispano. Desgraciadamente la dedicatoria del poema está rasgada y sólo leo «magistro Guillermo Serra... ambo veherentur carina», de todas formas por el contenido parece que es una composición al viaje por mar del maestro G. Serra: «In notione veri primus Magister» le llama en el poema, hecho por alguien que se presenta como su alumno.

37 (*non ego ventose plebis suffragia venor*) y 48 (*Ludus enim genuit trepidum certamen et ira*). El gusto por las sentencias horacianas y la lectura moral del venusino parece que estaba presente entre estos primeros lectores renacentistas[30] como lo está en el comentario platónico de Cristoforo Landino[31] del incunable antes citado.

Es evidente que los impresores de Lyon tuvieron un especial interés en el mercado español de textos clásicos que prácticamente llegaron a monopolizar. En el campo de las ediciones de Horacio esto se detecta ya en 1544 con una edición impresa en Lyon pero con el nombre del editor e impresor Guillermo de Millis de Medina del Campo: *Quintii Horatii flacci venusini poetae lyrici Poemata omnia scholiis doctissimis illustrata* (Lugduni: *apud* Guillelmum de Millis, 1544, impresa por Jean Pullon)[32]. Creo que esta edición estaba pensada en primer lugar para el mercado hispano, que era la especialidad del antiguo editor lionés Guillermo de Millis, afincado ya en España por entonces; y desvela, en una época temprana, un fenómeno que se irá repitiendo a lo largo de los siglos XVI y XVII, el poderoso flujo de ediciones francesas de Horacio que copan el mercado español y los esfuerzos de los impresores galos por infiltrarse en ese mercado. Anteriormente hemos visto otro ejemplo más tardío en la edición del jesuita Urbano Campos publicada en Lyon (1682) y destinada a los colegios de jesuitas españoles. En otros casos podemos sospechar que esto era así por la cantidad de ejemplares que se conservan pero no resulta tan palmariamente evidente como en el caso de la edición de Millis. Si nos limitamos al pedestre nivel cuantitativo podemos decir que de las 39 ediciones de Horacio en latín sólo o bilingües (publicadas entre 1500-1700)[33] de la BBU, lo que más abunda son las de Lyon, París y Venecia. Concretamente hay 13 ediciones de Lyon, 9 de París y 7 de Venecia. Y entre las lionesas, las más abundantes, lo más frecuente es la edición manejable en 8º, de la que puede ser un modelo típico la edición de

---

[30] Aunque la edición y el lector parece enlazar más con el Horacio «sátiro» de Dante y las preferencias medievales por las Epístolas y Sátiras que no con el Horacio renacentista de las odas. Sobre las anotaciones marginales y lecturas morales de clásicos véase C. Kallendorf, *Virgil and the Myth of Venice. Books and Readers in the Italian Renaissance*, Oxford: Clarendon Press, 1999, especialmente el capítulo 2: «Morality, Schooling and the Printed Book».

[31] Sobre la presencia de Landino en España y la lectura moral de los clásicos *cfr.* mi «The poet as God: Landino's poetics in Spain (from Francesc Alegre to Alfonso de Carvallo)», en B. Taylor-A. Coroleu (eds.), *Latin and Vernacular in Renaissance Spain*, Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies, 1999, págs. 131-46

[32] Hay un ejemplar en la Biblioteca Pública de Palencia según el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español en red, http://www.mcu.es/ccpb/index.html (CCPB 254392). Sobre G. de Millis *cfr.* J. F. Alcina-J. A. González Arilla, «Las primeras anotaciones a los *Diálogos* de Vives en España: de Pedro Mota a Juan Maldonado», *Nova Tellus* [México D. F.], 18 (2000), págs. 131-74.

[33] En el catálogo en red de la BBU, http://eclipsi.bib.ub.es/virtua2/catalan/index.html, de los 48 títulos horacianos, 32 corresponden a esos límites temporales, a ellos hay que sumar 7 ediciones más que figuran en los catálogos manuales.

Lyon: A. Gryphius, 1567 (0703 XVI-2018) de la que la BBU conserva también edición de 1566 (B. 4-5-29).

A su vez, de los gruesos Horacios comentados, un modelo temprano típico con varios ejemplares conservados en la biblioteca barcelonesa es el del tomo en folio de los *Opera... cum quatuor commentariis. Acronis, Porphirionis, Anto. Mancinelli, Iodoci Badii Ascensii accurate repositis...*, Parisiis: *apud* Petrum Goudoul, 1528 (0700 CM-2453)[34]. Es un formato de manuscrito con comentario en forma de glosa circundando al texto en redonda en el centro.

Para sustituir intelectual y económicamente a esas ediciones «cum quatuor commentariis» se hizo la de D. Lambinus (1561). Con texto nuevo basado en una docena de manuscritos, ofrece una anotación escueta (eliminando las notas de Porfirión, Pseudoacrón, Mancinelli, etc.), clara en sus fuentes griegas y manejable a pesar de su grosor (a veces editada en dos tomos)[35]. La edición de Lambin tuvo un enorme éxito a juzgar por la cantidad de ejemplares conservados en la BBU y podemos decir que los impresores de Lyon y París tuvieron en esta edición uno de los puntales de su supremacía en España en el terreno de Horacio.

También entre los impresos horacianos franceses tenemos en la BBU el apreciado comentario de Pierre Gaultier Chabot, *Expositio analytica & brevis in universum Q. Horatii Flacci poema ex ipsius commentariis maiorum vigiliarum ac triplicis artificii mox in apertum proferendis breviter exscripta, utiliter ad sensum vatis facile exprimendum* (París: apud Martinum Iuvenem, 1582)[36]. El texto de Gualterius Chabot es un estupendo ejemplo de comentario dentro de la escuela de Pierre de la Ramée (con su *Analysis dialectica*, *Enarratio grammatica* y *Rhetorica troposchematica*) y es una prueba de la difusión del ramismo, especialmente aplicado a Horacio que en España se detecta también en las breves notas del Brocense al venusino[37].

[34] Aparece también en otra edición de Paris: I. Roigny, 1543 (0703 XVI-1485) a la que se añaden las notas de H. Glareanus.

[35] En la BBU tenemos cinco ediciones de este comentario de Lambin: tres ejs. de la primera edición de Lyon: J. De Tournes, 1561 (0703 XVI-2201-1 y dos ejemplares más; además de una ed. de los *Sermonum libri*, Lyon, J. De Tournes, 1561 0703 XVI-2210-1 y dos ejs. más), otra de Lyon, A, Gryphius, 1574, con notas de Lambin y A. Muret (0703 XVI-2000), otra de Frankfurt, herederos de A. Wechel, 1596 (0703 B-43-4-15), y una en dos volúmenes de Paris, J. Macé, 1579 (0703 XVI-1317-1-2), con notas de Lambin y el *damnatus* Henricus Stephanus (cosa que explica el expurgo de Tomás Roca fechado en 1613) que fue propiedad del humanista barroco J. J. Besora. Sobre esta ed. de Lambin véase A. Iurilli (*cfr.* la nota 38), pág. 608 y las referencias bibliográficas de su n. 3. En un fondo más reducido pero similar, como *La Biblioteca de los Obispos (Murcia)*, Universidad de Murcia, 1998, inventariado por C. Herrero Pascual, de los seis Horacios latinos, dos (694-695) corresponden a la edición de Lambin.

[36] BBU 0700 CM-4118.

[37] *Cfr.* E. Asensio, «Ramismo y crítica textual en el círculo de Fray Luis de León», *Academia Literaria Renacentista I. Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1981, págs. 47-76 [pág. 62]; o en las clases de C. Mignault en Paris hacia 1570, estudiadas por A. Grafton-L. Jardine, *From Humanism to the Humanities*, Londres: Duckworth, 1986, págs. 177-82; sobre Sanctius *cfr.* G. Oldrini, «La retorica de Ramo e dei ramisti», *Rinascimento*, XXXIX (1999), pág. 474, n. 10.

Por el contrario, los esfuerzos de Plantino, Moreto y Raphelengius[38] por abrirse paso en el mercado español de Horacios en latín dejan pocos rastros en la BBU, quizá porque era un producto más caro que el que llegaba de Lyon. Únicamente tenemos una edición en tamaño *enchiridion* de Th. Poelman (Amberes, 1609) y la edición de Jacobus Cruquius, impresa en Leiden por Raphelengius en 1611 con *ex libris* del bibliófilo fray Tomàs Ripoll[39]; esta edición es la primera que incluye los 24 títulos sobre el género de cada oda en griego, fijados en el bajo imperio y transmitidos por diversos manuscritos medievales, especialmente por el manuscrito de la abadía de Blandigny de Gante, hoy perdido. Estos títulos griegos de Cruquius forman categorías dispares que atienden en primer lugar al contenido de la lírica: como lo son los títulos *erotice* (de tema amoroso), *threnetice* (doliente), *encomiastice* (laudatoria), *eucharistice* (de acción de gracias), *prosagoreutice* (salutatoria) etc. Pero también se utilizan otros criterios que se refieren al modo y tono de la «voz poética» de la oda[40]: como el término *prosphonetice* (*allocutoria,* o sea, dirigida a un interlocutor), o *antapodice* (de respuesta o diálogo con un interlocutor, que se incluye en la oda), *erotematice* (interrogativa), *parenetice* (exhortativa), *syllogistice* (raciocinativa) etc.; o también utilizan como criterio las relaciones interpoemáticas: así el término *apotelestice* (para la oda colocada al final de un libro como cierre), o *palinodia* (retractación respecto a otro poema).

Además, la BBU posee un ejemplar de los preciosos *Emblemata* horacianos de Otto Vaenius, Amberes: Ph. Lisaert, 1612[41]. A través de los emblemas, Vaenius hace una lectura estoica de Horacio y enlaza con el horacianismo de los jesuitas barrocos.

No se conserva actualmente ejemplar en la BBU de la famosa edición de Lieven van der Beken o Laevinius Torrentius (1525-1595), aunque sí había

---

38 *Cfr.* A. Iurilli, «Orazio fra editori, esegeti e bibliofili dal XV al XVIII secolo», en *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino. Atti del Convegno svoltosi a Licenza dal 19 al 23 aprile 1993...*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, págs. 609-11.

39 Lleva el sello en portada del Convento de Sta. Caterina. El ex libris de Ripoll, además de figurar en otros Horacios que citaremos, aparece también en dos incunables de la BBU procedentes del convento de Sta. Caterina, *cfr.* J. Torra-M. Lamarca, *Catàleg dels incunables de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona*, Universitat de Barcelona, 1995, núm. 233 (una *Rhetorica ad Herennium* y el *De inventione* de Cicerón) y 670, en este último aparece el ex libris completo: «Fra. Thomas Ripoll, pro Bibliotheca sui conventus S. Catharinae Barchinon». Ripoll era Maestro en Teología (1653-1747), Maestre General de los dominicos y editor del *Bullarium Ordinis.* A los 14 años ingresó en Sta. Caterina y por ese motivo legó a ese centro su rica biblioteca.

40 Como los que pueden encontrarse en Fray Luis de León, *cfr.* S. Pérez-Abadín Barro, *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, págs. 215 y sigs.

41 Lleva *ex libris* de «Nicolaus Marhusius». Sobre Vaenius *cfr.* la introduccón de J. Lara Garrido y P. Fanconi al facsímil de Vaenius, *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES, 1996.

un ejemplar en la biblioteca de los jesuitas de Manresa que converge en la BBU[42]: *Quintus Horatius Flaccus cum erudito Laevini Torrentii commentario nunc primum in lucem edito. Item Petri Nannii Alcmariani in Artem Poeticam*, Amberes: Moretus, 1608[43]. Era una edición en 4º, soberbia, de amplios márgenes, con el texto en el centro y la anotación cómodamente dispuesta alrededor. Es sin duda la edición más hermosa que conozco de Horacio. Laevinius tenía acabado el comentario, excepto el del *Ars Poetica*, hacia 1579, según una carta de Plantino a Arias Montano, pero no quería publicarlo hasta haber visto la edición de Jacobus Cruquius[44]. El comentario a Horacio queda inédito al morir Torrentius y lo preparan para la imprenta los jesuitas de Amberes herederos de sus libros y monetario[45] (sin duda, alguna participación tendría el humanista Andrea Schottus S. J. corresponsal y amigo de Torrentius que publica en preliminares un poema laudatorio)[46].

### *Excursus*: la edición de Laevinius Torrentius y Esteban Manuel de Villegas

Los comentarios de Cruquius y Torrentius tuvieron su presencia en la poesía castellana. Es en el Barroco cuando las novedades de Cruquius influyen más claramente en la oda española y especialmente se manifiestan en Esteban Manuel

---

42 *Cfr.* n. 46. Sobre Torrentius véase *Biographie nationale de Belgique*, (cit. en n. 45) 25, cols. 462-475 (firmado por A. Roersch); la edición del epistolario por M. Delcourt-J. Hoyoux, *Laevinius Torrentius*, Correspondance, 3 vols., Paris: Belles Lettres, 1950-1953; J. Hoyoux, «Les relations entre Christophe Plantin et Torrentius, évêque d'Anvers», *De gulden passer*, 61-63 (1983-85), 109-115; L. Charlo Brea, «Arias Montano, Plantino, Torrencio, Becano», en F. Grau et al. (eds.), *La Universitat de València i l'Humanisme: Studia Humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Món*, Universitat de València, 2003, págs. 392-401; A. Dávila, cit. en la nota 28, (pág. 438), remite también a J. De Landtsheer, «Laevinius Torrentius: auctor et fautor litterarum» en *125 Jaar «Zuidnederlandse Maatschapij van Taalkunde»*, Koninklijke Zuidnederlandse maatschapij voor taal- en letterkunde en geschiedenis. Handelingen, 49 (1997), págs. 137-8.

43 Utilizo el ejemplar de esta edición de la Biblioteca Nacional de Madrid, sign. U/86.

44 Benito Arias Montano, *Correspondencia conservada en el Museo Plantin-Moretus de Amberes*, edición a cargo de A. Dávila Pérez, II, Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos, 2002, pág. 437: «[Commentaria in Horatium] quae asserit se parata habere sed cupere Crucquii in eundem auctorem, quae nuper etiam e nostro praelo prodierunt, prius legere».

45 *Biographie nationale de Belgique* Bruxelles: Academie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1866-1929, 25 vols. [25, col. 465].

46 Es en realidad una casualidad que no haya ido a parar ningún ejemplar de esta edición a la Biblioteca Barcelonesa. Debería haber alguno y de hecho había uno, antes de la desamortización, en la Biblioteca de los Jesuitas de Manresa, cuyos fondos fueron a parar mayoritariamente a la Universitaria de Barcelona. Sin embargo, por razones que desconozco, el ejemplar de esta edición de Torrentius con marca de procedencia del Colegio de los Jesuitas de Manresa se encuentra actualmente en la Biblioteca Episcopal de Vich, signatura R. 6614, *cfr.* Catàleg Col·lectiu del Patrimoni Bibliogràfic de Catalunya, en red.

de Villegas (1589-1669). Su traducción del libro primero de las odas, en la edición de N. Alonso Cortés[47], lleva títulos como *Palinodiática* (col. 16, pág. 146), *Pragmática* (col. 18, pág. 150), *Simboléutica* (col. 23, pág. 158), etc.

Esteban Manuel de Villegas debía de tener un ejemplar de la edición de Laevinius Torrentius porque además de copiar los *Tituli Graeci* incluye en traducción también los breves argumentos que lleva Torrentius y que no aparecen en la edición de Cruquius: por ejemplo, la I, 4 va precedida en Torrentius del siguiente argumento: *Aduentu ueris et communi moriendi conditione proposita, hortatur ad uoluptates*[48], cosa que Villegas traduce libremente: «Con achaque del verano le persuade a que se huelgue; que la muerte de una misma manera atropella a ricos y a pobres» (ed. N. Alonso Cortés, pág. 122). En general la traducción de los argumentos es parafrástica, glosando términos[49], o completando el argumento si le parece que el que da Torrentius sólo atañe a una parte de la oda.

Otro ejemplo puede ser I, 12, cuyo *argumentum* según Torrentius reza: *Diis heroibus, uirisque aliquot claris laudatis, postremo commendat Augustum* que Villegas traduce literalmente «Después de haber alavado Dioses, héroes, i varones insignes, remata con las de Augusto Cessar»[50]. Pero no siempre parafrasea los *argumenta* que pone Torrentius. Por ejemplo en I, 9, Torrentius resume con parquedad: *Hieme indulgendum uoluptati* y Villegas se extiende: «Con ocasión de la aspereça del hybierno le persuade al deleite de comer i beber, sin que tenga cuidado de lo que ha de ser mañana, lo último desta Versión es Erótica i toda muy Epicurea[51]» (f. 53 v.). Villegas añade en este caso una precisión sobre el género de

---

47 Esteban Manuel de Villegas, *Eróticas o amatorias*, ed. N. Alonso Cortés, Madrid: Espasa Calpe, 1913 (*Clásicos Castellanos*, 21). Sobre Villegas véase: Eladio del Campo Iñíguez, *D. Esteban Manuel de Villegas: algunos aspectos de su vida y obra, edición corregida y preparada por Javier Cañada Sauras*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1972; J. Bravo Vega, *Esteban Manuel de Villegas* (1589-1669), 2 vols., Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1989; E. Magaña Orúe, *La poesía pastoril de Esteban Manuel de Villegas*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002.

48 Laevinius copia a la letra esta redacción del argumento de la edición de Denis Lambin. En la edición de Th. Poelman de Amberes, 1609 (ej. BBU XVII-L-807) el mismo argumento reza: «Ex ueris descriptione occasione sumpta et communi conditione ac uitae breuitate proposita, ad carpenda gaudia hortatur». Parece casi igual, pero la traducción libre de Villegas se explica mejor a partir de la redacción de Torrentius o Lambin.

49 Con una curiosa inclinación a resumir con una expresión castiza una expresión de tono elevado que da Torrentius, como en I, 20: *Inuitat eum ad conuiuium minime sumtuosum* (pág. 73) que en Villegas se reduce simplemente a: «Convídale a merendar a su casa».

50 Cito en esta parte por la edición *Las eróticas o amatorias*, Nájera, por Juan de Mongastón, 1618 [corregido a pluma encima: 1628], BNM R-7384; es la primera parte y lleva la portada con el emblema «Me surgente quid istae».

51 Hay que preservar la acentuación «epicuréa» de la edición porque él mismo corrige la ortografía (como dice el colofón de la segunda parte: «A costa del autor i por el corregida la ortographia» y porque lo pronunciaría así. *Epicuréa* aparece también, así acentuado, en el argumento de la oda I, 7, en el que parafrasea a Torrentius pero añade algunas cosas, entre otras, la referencia a que «de medio abajo toda es epicurêa».

esta última parte. «Erótica» es uno de los *tituli Graeci* de Cruquius y sin duda lo utiliza como término técnico. El epicureísmo por otra parte es un tema obsesivo de los comentaristas de Horacio desde el de C. Landino. Para hacerlo asimilable se difunde la versión de un epicureísmo cristianizado atribuido al venusino como la que da el influyente comentario horaciano de Josse Badius[52].

En I, 22, Villegas se aparta de Torrentius, colocando esa oda como *erotica,* cuando Torrentius la titula *prosphonetica*. En el *argumentum* correspondiente matiza: «toda ella es Erótica, aunque algunas escholias antiguas la dan por prosphonetica». Probablemente se refiere a los comentarios que reproduce Cruquius al que sigue Torrentius. Que utiliza otras ediciones además de la de Torrentius es obvio. De hecho las utiliza en las *Variae Philologicae siue Dissertationes* como veremos después y debía de tenerlas en su biblioteca.

Cuando Torrentius no pone *titulus*, Villegas tampoco lo hace, como en I, 34; y en un caso, Villegas coloca un *titulus* de su propia cosecha sin que aparezca en las fuentes habituales: la I, 23 no lleva su correspondiente *titulus Graecus* en Torrentius[53]. Sin embargo Villegas le pone cuidadosamente el género de *symbolèutica*. La etiqueta no es descabellada porque de alguna forma es una oda exhortatoria a la joven Chloe a no huir del poeta.

Es probable que un estudio sobre la forma de traducir de Villegas como el que hizo V. Bocchetta[54] podría completarse con interesantes resultados teniendo en cuenta el comentario de Torrentius que sin duda utiliza. En pasajes difíciles, el traductor se apoya en el comentarista y sus soluciones se traslucen en la versión romance.

Un ejemplo puede ser la traducción de I, 12, 1-4 «a qué Dios grave, / a qué Héroe, o varón celebrar quieres? / a quién con voz suave / en lyra, o flauta a los demás prefieres, / dándole al monte hueco / mil alavanças, que repita el echo?» = *Quem uirum, aut heroa, lyra uel acri / tibia sumes celebrare Cleio? / Quem deum? cuius recinet iocosa / nomen imago* (ed. Torrentius). La equivalencia entre *iocosa imago* («reflejo burlón») y «Echo» la da el comentario de Torrentius (*Elegans sane Echus periphrasis*, pág. 45) pero es hasta cierto punto banal. Más curiosa es la referencia que hace a continuación Torrentius a Virgilio, georg. 4 [46-47] *Vbi concaua pulsu saxa sonant, uocisque offensa resultat imago*[55]. Villegas utiliza

52 *Cfr.* M. Roberts «Interpreting Hedonism: Renaissance Commentaries on Horace's Epicurean Odes», *Arethusa*, 28 (1995), págs. 289-307. Villegas parece separar epicureísmo de ateísmo, *cfr.* el argumento que da a 1, 34: «Quéjase... de haber seguido la secta epicurea, o lo más cierto, la ateísta: muestra cómo sólo Dios es el poderoso». Donde parece creer en un Horacio monoteísta o casi.

53 No lo pone porque Cruquius le adjudica el oscuro título de leschetice y Torrentius, sabiamente, no parece estar muy seguro de su significado.

54 V. Bocchetta, *Horacio en Villegas y en Fray Luis de León*, Madrid: Gredos, 1970.

55 Que tampoco es original suya, sino que procede de Pseudoacrón y aparece en ediciones *cum quattuor commentariis*, como la antes citada de Paris, J. Parvus [Petit], 1528, f. 26v.

esa reminiscencia virgiliana para construir el verso «dándole al monte hueco» que vierte *concaua pulsu saxa* y pasa a convertirlo en poesía horaciana.

Villegas no fue un gran traductor de Horacio, tal como señala Menéndez y Pelayo[56], aunque creo que es una opinión excesivamente severa. Tiene el gusto modernista de Rubén Darío por la sonoridad del verso y reproduce en muchos casos mejor que otros los juegos fónicos del vate de la grey epicúrea.

Por lo demás, la colección de *Adversaria* o como las titula en el manuscrito de la primera parte el propio Villegas, *Variae Philologicae siue Dissertationum Criticarum Libri XIV* (BNM mss. 7564) abundan también en correcciones a pasajes de Horacio, especialmente sacados de las *Sátiras*[57]. Utiliza el belicoso lenguaje de la filología humanística, con expresiones del estilo de: *Super Horatius in omnes interpretes* (pág. 48) o *Bellum magnum contra Muretum et eius assectas paro* (pág. 53), etc. Nuestros antepasados humanistas tenían necesidad de cierta violencia verbal para poder ocupar un espacio cultural (y más un hombre condenado por la Inquisición y aislado como Villegas).

Torrentius aparece en casi todos los pasajes sobre Horacio que comenta. Y siempre se menciona para salvarlo de la estulticia crónica del resto de los intérpretes: *omnes interpretes praeter Torrentium, uirum catâ*[58] *sagacitate serioque iudicio praeditum...*(pág. 52).

### *Títulos y géneros en Villegas*

La curiosidad por los géneros y títulos antiguos es múltiple en Villegas. Empieza en sus trabajos filológicos donde puede tratar por ejemplo, en las cartas, del

[56] *Op. cit.*, pág. 96.

[57] Como en pág. 51 sobre HOR. sat. 2, 7 [34], pág. 137, sobre sat. 2, 3 [20-23], en pág. 717 de sat. 2, 3 [11]. De hecho dedica la *Dissertatio* 8 a las sátiras horacianas. Con cierta envidia trata de la libertad de crítica que se permitió Horacio a pesar de ser de humilde origen, *libertina conditione*, por la protección que le daban Mecenas y Augusto. Se conserva un segundo tomo de las *Dissertationes* en la BNM ms. 22100. Sobre las *Dissertationes*, además del libro de J. Bravo Vega, véanse los siguientes trabajos de Jorge Fernández López que anuncia edición de esta obra: «Catulo en la primera parte de las *Dissertationes Criticae* (c. 1665) de E. M. de Villegas», en A. Mª Aldama-Mª. F. del Barrio-A. Espigares (eds.), *Nuevos Horzontes de la Filología Latina*, vol. 2, Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, 2002, págs. 687-95; «La crítica textual como género cuasi-literario: E. M. Villegas y sus *Dissertationes criticae* (c. 1665)», en J. Mª Maestre et al. (eds.), *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje a Antonio Fontán*, Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos-CSIC, 2002, págs. 917-28; «La polémica contra la filología europea en las *Dissertationes criticae* de E. M. de Villegas», en Actas del Congreso de la AISO, Burgos, 2002 (en prensa); «Las *emendationes* inéditas de E. M. de Villegas (1589-1669) al texto de las *Epistulae* de Ausonio», *Gádeira* [Cádiz], en prensa.

[58] La inserción de ciertos términos en griego como «katá» o «tó», utilizando alfabeto griego, se pone de moda en el latín de finales del siglo XVI. Es muy frecuente por ej. en Cruquius.

título *Monobiblos* que se da al primer volumen de las elegías de Propercio[59]. O puede analizar en las *Dissertationes* el género de la *solatii cantilena* (*Dissertatio* 80, págs. 506-507). Corresponde a la larga serie de *dissertationes* dedicadas a la poesía de Ausonio. En ella defiende que *solatium* era poema fúnebre: *Solatium uocarunt carmina, tam ipsis defunctis quam defunctorum amicis* (pág. 507). Y ese sentido tenía la expresión de Ausonio *solatium cantilenae* que utiliza en la epístola preliminar a los poemas que dedica a la muerte de su esclava Bissula (Epístola «Ausonius Paulo suo» preliminar a l. IX)[60]. De Ausonio y de su uso del término *cantilena* para referirse a los poemas a Bissula, evidentemente deriva el título *Cantilenas* con que Villegas encabeza cada composición del libro tercero de la primera parte de las *Eróticas*.

El mismo título *Eróticas o Amatorias* enlaza con el *titulus* de Cruquius, *erotice*, para delimitar un género a través de un contenido. En literatura española es la primera vez que aparece. En literatura neolatina se ha utilizado como título de alguna recopilación poética como la colección *Eroticon* de Tito Vespasiano Strozzi (1425-1505).

En Villegas hay una voluntad de creación de nuevos moldes genéricos, como la hay de crear nuevas sonoridades en el verso retomando viejos modelos de métrica bárbara. La filología del Manierismo y Barroco le permite dar nuevos valores y sentidos a los títulos griegos que le llevan a aclimatar términos como *Monostrophe* o *Eidilios* o beber en la tradición neolatina de las *Delitiae poetarum* de principios del siglo XVII y utilizar como título el neologismo *Delicias*. Es una voluntad innovadora semejante a la de su admirado Góngora que crea el molde y el título nuevo de *Soledades*, a partir de la tradición neolatina de las *ecglogae piscatoriae* y *venatoriae*, para delimitar un campo genérico nuevo en castellano.

*Los comentarios independientes del «Ars Poetica»*

Quiero resaltar que el interés renacentista por este precioso texto de teoría literaria (que mereció edición y comentarios hispanos como los del Brocense [1591] o Cascales [1617]) también se refleja en el fondo barcelonés. Por orden cronológico tenemos: la edición *cum trium doctissimorum commentariis A Jani Parrhasii, Acronis, Porphirionis* de París: R. Stephanus, 1533 (encuadernada

---

59 En la colección de cartas manuscritas de la Biblioteca de Catalunya se inserta una breve disertación sobre este tema, reproducido en J. Bravo Vega, 2, págs. 134-6. Según Villegas «Sane pro monobiblos reponendum est *menobiblos*». Con el significado, al parecer, de «libro mensual».

60 Ed. H. G. E. White, I, pág. 216: *poematia quae in alumnam meam luseram, rudia et inchoata ad domesticae solacium cantilenae* («los poemas que había escrito, rudos e inacabados, para el consuelo de una cantilena de uso privado»).

con el ms. 1987), el comentario aristotélico de Aquilles Statius[61], además de la *Paraphrase de l'art poetique d'Horace... par le sieur Brueys de Montpellier* (Paris: chez la veuve Mauge 1683, BBU 0700 XVII-L-2051).

Un interés especial merece el citado ms. 1987[62]. Es un *codex excerptorius* con abundantes fragmentos en griego encuadernado con el impreso de 1533 que lleva notas marginales de la misma mano[63]. Es de origen hispano[64]. Se puede fechar hacia 1533 por el impresor y por los autores que cita[65]. El *Ars* y sus comentaristas aparecen profusamente anotadas, especialmente en las referencias a la comedia y en torno al importante comentario de Aulo Giano Parrasio que acaba de publicarse un par de años antes[66].

A modo de conclusión podemos decir que la colección de ediciones latinas de Horacio en la BBU es sorprendentemente rica y que, en general, casi no faltan piezas importantes de la historia textual del venusino en el periodo de 1500 a 1700. Por otra parte, la radiografía que acabamos de ver nos enseña algunas cosas sobre la recepción del poeta romano en la cultura Hispana. El Horacio latino que se lee es de importación, principalmente en impresos franceses de Lyon y París. Teniendo en cuenta este predominio de los impresores galos, no es casualidad que la primera edición bilingüe del jesuita Urbano Campos se haga en Lyon en 1682. Los impresores lyoneses barrocos (quizá con el antecedente del Horacio de Guillermo de Millis de 1544) parece que sacan incluso productos específicos para España dedicados a copar ese segmento de mercado de los clásicos grecolatinos. Para explicarnos este fenómeno los historiadores del libro tendrían que dedicar más atención al libro de importación y sus canales de difusión. De hecho este predominio del libro de importación en ciertos campos no es característico sólo de España. Se da también en la Inglaterra renacentista y sería interesante compararlos.

---

61 *Achillis Statii Lusitani in Q. Horatii Flacci poëticam Commentarii. In Ioannem Quartum Lusitaniae Principem Augustissimum, Antuerpiae: apud Martinum Nutium*, 1553 (BBU 27-6-28(1). Es un *Ars* leída desde la *Poética* de Aristóteles. Statius remite constantemente a su comentario inédito a ese texto aristotélico que espera publicar en breve.

62 Procede del convento de San José de Barcelona.

63 Fue reencuadernado porque muchas notas marginales aparecen cortadas por la guillotina. En el tejuelo se lee: «Duque / Horatii Ars /Poetica». Véase sobre este mss. la generosa descripción de F. Miquel Rossell en el *Inventario General de los Manuscritos de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona.*

64 En el último folio la lista manuscrita de monedas grecolatinas (de la misma mano que las notas) lleva sus equivalentes en maravedíes, blancas y *aureis hispanorum siue coronatis.*

65 Como Beroaldo, los *Adagia* de Erasmo (por el que parece tener una especial preferencia) o el comentario a Tácito de Andrea Alciato (publicado junto con el de Beroaldo en Basilea, 1519); estas citas encajan mejor en alguien que no ha conocido las persecuciones de erasmistas.

66 La primera edición es de 1531, *cfr.* B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I, U. of Chicago Press, 1963, págs. 96-100 y A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna.* La tópica horaciana en Europa, Madrid: Cupsa, 1977, págs. 62-5.

En cambio, las ediciones de clásicos de la imprenta Plantiniana en Amberes y Leiden no consiguieron entrar en el mercado español o por lo menos dejaron muy pocos rastros en la BBU. Aunque algunas de estas ediciones de Amberes y Leiden no fueron desconocidas en la cultura hispana. La BBU conserva un ejemplar del comentario de Jacobus Cruquius caracterizado por su preocupación por los títulos de las odas y por la transmisión de variantes desconocidas del códice de Blandigny. A su vez, la edición de Laevinius Torrentius, que divulga la terminología e idea de Cruquius sobre los géneros y títulos de las odas, está en la base de la traducción de Horacio de Esteban Manuel de Villegas y quizá también en su uso novedoso de títulos en su propia producción.

Horacio se edita pocas veces en España y estas pocas ediciones empiezan a aparecer en el s. XVII (exceptuando el texto incluido en el comentario de Villén de Biedma de 1599). Estas ediciones aisladas están ligadas a la enseñanza de los jesuitas. Los jesuitas desmenuzan, fragmentan en sentencias y cristianizan a Horacio y a través de ellos se difunde en la cultura barroca. La oda o himno cristiano (reglamentado por A. Possevino que ofrece a Arias Montano como guía como se ha indicado) pasa a ser un modelo de las escuelas de jesuitas y aparece en las justas poéticas que organizan, como la que celebran en Salamanca para la canonización de S. Ignacio[67] y tantas otras.

El fondo bibliográfico de la BBU nos enseña también que el comentario a Horacio en italiano de G. Fabrini (1566) debió de tener bastante importancia en España a juzgar por la cantidad de ejemplares conservados de esa obra. Entre otras cosas el texto de Fabrini explica la forma de trabajar de Villén de Biedma que lo utiliza en muchos puntos como he intentado demostrar.

Por último merece la pena señalar las ediciones y comentarios que conserva la BBU del *Ars Poetica* como texto independiente, algunos de ellos profusamente anotados al margen como el del manuscrito 1987. En la *Ratio Studiorum* de los jesuitas figuraba en el canon de textos que debe explicar la Compañía y es una muestra de la importancia de esa obra en la elaboración

[67] *Fiestas que hizo el insigne Collegio de la Compañia de Iesus de Salamanca a la Beatificacion del glorioso Patriarcha S. Ignacio de Loyola... por Alonso de Salazar*, en Salamanca: por la viuda de Artus Taberniel, 1610, en la que aparece una serie de «himnos» escritos «en cualquier género de verso de los que usó Horacio en las Odas» (según el cartel del certamen) que están en págs. 61-6; sobre la oda en el mundo jesuítico *cfr.* E. Stemplinger, *Horaz im Urteil der Jahrhunderte*, Leipzig: Dietrich, 1921, págs. 125-8; E. Schäfer, *Deutscher Horaz. Conrad Celtis. Georg Fabricius. Paul Melissus. Jacob Balde. Die Nchwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands*, Wiesbaden: Steiner, 1976, págs. 109-249; y las antologías de J. J. Mertz-J. IJsewijn, *Jesuit Latin Poets of the 17th. and 18th. Centuries. An Anthology of Neo-Latin Poetry*, Wauconda: Bolchazy-Carducci, 1989 y A. Thill-G. Bauderier, *La lyre jésuite. Anthologie de poèmes latins* (1620-1730), Genève: Droz, 1999.

de una teoría literaria renacentista y barroca como enseñó en diversos trabajos A. García Berrio[68].

[68] *Cfr.* A. García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna. La Tópica Horaciana en Europa*, vol. 1, Madrid: Cupsa, 1977, vol. 2: *Formación de la teoría literaria moderna. 2. Teoría Poética del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia, 1980; *Introducción a la Poética Clasicista:* Cascales, Barcelona: Planeta, 1975.

# TRADICIÓN CLÁSICA: CONCEPTO Y BIBLIOGRAFÍA

VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ
(Universidad Complutense de Madrid)

## 1. TRADICIÓN CLÁSICA, TIERRA FRONTERIZA

Desde hace unas décadas manipulamos la etiqueta «Tradición Clásica» y nos servimos felizmente de ella para denominar a un vasto campo de conocimientos —la transmisión, recepción y secuelas de lo clásico— que amplía considerablemente las fronteras de lo que se entendía como Filología Clásica; campo de conocimientos que atañe igualmente al resto de las Filologías[1]. La Estética de la Recepción nos ha enseñado cómo una obra no queda acabada con el fin que le impone el autor, sino que crece y evoluciona, casi como un ser vivo, con el espíritu que le infunden sus lectores sucesivos[2]; de modo que —pongamos por

[1] Doy aquí un aviso preliminar, tal vez innecesario: bajo la fórmula compuesta por el sustantivo «tradición» y el adjetivo «clásica» cabe entender dos cosas: por una parte, el nombre de una realidad, de un proceso, el de la transmisión y recepción de lo grecorromano en la posteridad (y entonces, como mero nombre común, deberá ir con minúsculas), y, por otra, el nombre de una disciplina o ciencia que estudia ese mencionado proceso (y entonces, como nombre propio y de acuerdo con las normas académicas, lo escribimos con mayúsculas, tanto el nombre como el adjetivo, del mismo modo que decimos «Ciencias Naturales»).

[2] Entresaco de la novela de Carlos Ruiz Zafón *La sombra del viento* (Barcelona: Planeta, 2004, pág. 10), con cuya lectura me entretengo estos días, la siguiente frase feliz, que me parece muy ilustrativa para lo que digo: «Cada libro, cada tomo que ves, tiene alma. El alma de quien lo escribió, y el alma de quienes lo leyeron y vivieron y soñaron con él. Cada vez que un libro cambia de manos, cada vez que alguien desliza la mirada por sus páginas, su espíritu crece y se hace fuerte».

caso— al filólogo clásico le interesa y le cumple saber qué siguió siendo la *Eneida* después de la muerte de Virgilio, después de la caída del Imperio Romano y tras el declive de la Latinidad. Ése es, desde luego, un campo que reclama la atención del clasicista. Como también es campo que reclama la atención de todo estudioso de las literaturas en que se hace evidente la impronta de lo clásico. Aunque el punto de vista sea diferente en este último caso: se tratará ahora de una cuestión genética, de un punto de partida. La «Tradición Clásica» es, pues, como disciplina de estudio, tierra fronteriza.

## 2. Qué entendemos aquí por clásico

En el término 'clásico', por otra parte, hay referencia a un concepto que requiere sus aclaraciones y glosas. Doy, en primer lugar, por sentado que en dicha etiqueta el adjetivo, a pesar de su amplitud referencial (y de su corriente aplicación a lo modélico en general, sin atención especial a su origen), apunta concretamente al complejo cultural grecorromano de la Antigüedad en toda su extensión cronológica, y no se refiere sólo (como también es habitual entender el adjetivo) a unas determinadas etapas de dicho complejo especialmente valoradas y tenidas por modélicas (los siglos v-iv a. C. en la cultura griega, y el siglo i a. C. y comienzos del i d. C. en la cultura romana, períodos considerados como cimeros en sus respectivos contextos). «Clásico» aquí vale, pues, simplemente por «grecorromano antiguo».

## 3. Qué significa tradición

«Tradición» viene del latín *traditio*, un sustantivo abstracto de la misma raíz que el verbo *do* ('dar'), con el sufijo propio de abstractos *-tio* y con el prefijo *tra-* (*trans*), que está también en el verbo compuesto *trado* ('transmitir'); y significa, por tanto, algo así como 'acción de dar a través de una serie de mediadores', 'transpaso', 'donación sucesiva', 'transmisión hereditaria'. Y es curioso y notable constatar cómo tal término latino ha evolucionado de doble manera hasta el castellano: una, por vía culta, como mera transcripción, dando «tradición»; y otra, por vía popular, con pérdida de la dental sonora intervocálica, dando «traición». En ambos términos resultantes subsiste la noción de 'entrega' —pero con la connotación en el segundo de ellos de daño y perjuicio para aquello que es objeto de la entrega—, y en ambas palabras el prefijo *tra-* imprime la idea de sucesión o diacronía, nota especialmente significativa para nuestro propósito.

## 4. La tradición como depósito de lo transmitido

El uso le ha generado a esta palabra también una acepción nueva: «tradición» se entiende a veces no como proceso de transmisión sino como conjunto estático de *tradita*, como depósito de lo transmitido. E incluso —y sin duda a partir de esta secundaria acepción— la secuencia «tradición clásica» ha llegado a entenderse como sinónimo de «cultura clásica» o «literatura clásica», y así la vemos empleada a veces en algunos escritos. En esta ampliación semántica se ha partido, sin duda, de una reducción de significado, de una sinécdoque: a saber, siendo el proceso de transmisión —como todo proceso comunicativo— una integración de elementos (emisor, mensaje y receptor), se ha tomado el nombre del proceso para denominar a uno de sus elementos constituyentes, el mensaje.

## 5. Terminología afín

Sea como sea y aun contando con estas ocasionales ampliaciones significativas del término, el sustantivo «tradición» es, en efecto, el más recurrido y el más exitoso en los últimos tiempos —también el más tecnificado— para hablar de las secuelas de la cultura y literatura grecolatina en la posteridad, aunque con él coexisten como alternativas otras denominaciones como las de «pervivencia», «influencia», «presencia», «fortuna», «legado», «herencia» o «recepción».

## 6. Origen de la fórmula

La fórmula «tradición clásica» aparece como tecnicismo por primera vez —parece— en el título del famoso libro de Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, publicado en Londres en 1949. Hace muy poco el profesor Gabriel Laguna Mariscal[3] ha descubierto que probablemente Highet lo tomó del conocido libro de Comparetti, *Virgilio nel Medievo*, donde la secuencia aparecía de una manera circunstancial y todavía sin valor técnico.

## 7. Amplitud referencial de la fórmula

Con esa fórmula se debería hacer referencia a la transmisión de lo clásico, sin más precisiones: con toda esa vastedad de fronteras implicada en ese determinante, sin atención preferente a determinadas parcelas culturales. Dentro de lo clásico se encerraría, pues, una fenomenología prácticamente ilimitada. En efecto, más allá de lo puramente literario, lo clásico es también —y previamente— lo

[3] En un artículo que está actualmente en prensa para el núm. 24, 1 de la revista *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*.

lingüístico, y también es lo artístico, lo filosófico e ideológico, lo religioso, lo folclórico, lo jurídico, lo científico y técnico, lo político e institucional, etc. El estudio de la tradición clásica, por tanto, debe atender legítimamente a todo lo relativo a la perduración de cualquier elemento de las civilizaciones clásicas griega y latina. De esta manera, una investigación sobre el latín posterior al de la Antigüedad, ya sea medieval, humanístico o neolatín, podría muy bien quedar comprendida en ese concepto etimológico, primario y amplio, de «tradición clásica», y sólo la metodología particular que requiere el estudio de la evolución lingüística, y las dimensiones extraordinarias del mismo, justifican una acotación aparte. Toda búsqueda sobre etimología que se remontara a las lenguas clásicas entraría aquí del mismo modo. Una indagación sobre pervivencia artística clásica que atendiera —pongamos por caso— a la influencia de los órdenes arquitectónicos griegos en la arquitectura neoclásica de Occidente, o la influencia de la pintura romana y bizantina en la pintura románica medieval, entraría, por supuesto, dentro de este mismo ámbito. E igualmente un hipotético estudio sobre la conservación de formas y ritos originariamente paganos en la liturgia de la religión cristiana[4]. Ni que decir tiene que en el marco de este tipo de estudios caben aquellos casos en los que los dos polos, el emisor y el receptor, pertenecen a ámbitos distintos, como, por ejemplo, el muy frecuente de que sea literario el primero y artístico el segundo: puede atenderse, en efecto —y se trataría de un estudio de «Tradición Clásica»—, a la pervivencia de las *Metamorfosis* de Ovidio en la obra pictórica de Picasso o a la presencia y adaptación del *Edipo* de Sófocles en el *Edipo* de Pasolini, o a la del *Satiricón* de Petronio en la película, de igual título, de Fellini. La «Tradición Clásica» escapa, por tanto, del ámbito de la Literatura Comparada en la medida que no es —o no debiera ser— sólo lo literario su objeto de estudio.

## 8. Tendencia filológica

La práctica, no obstante, nos pone ante la vista cómo dichos estudios han tendido a centrarse en el ámbito textual de la literatura por uno y otro polo, o, cuando menos, podemos decir que, en el campo de la Filología, esto es lo que suele ocurrir por evidentes razones de oficio. Así, el aludido libro de Highet trata de estas relaciones bipolares casi exclusivamente y sólo en su subtítulo (*Greek and Roman Influences on Western Literature*) se precisa bien el alcance del estudio; pero el autor es, sin embargo, muy consciente de que proceder de

[4] Por cierto que con esta amplitud de miras, con este horizonte supraliterario, se ha acometido en la Universidad de Valladolid la empresa de elaborar un manual de «Tradición Clásica», que está actualmente en prensa y que aparecerá en editorial Cátedra.

ese modo supone una evidente restricción y lo justifica desde el principio por razones metodológicas de acotación de campos.

### 9. Que la tradición comprende transmisión y recepción

Una importante precisión: en atención al significado etimológico de la palabra «tradición» se deben comprender como objeto de la disciplina «Tradición Clásica» no sólo la reelaboración o uso de los *tradita*, sino también su mera conservación (así, por ejemplo, la tradición manuscrita, o el rescate y salvaguarda de restos arqueológicos). Y esto, por lo que se refiere a la Filología y a la tradición de la literatura antigua, implica que pertenece a este ámbito de estudios tanto la llamada transmisión textual (tradición manuscrita e impresa) como la recepción literaria (recreaciones, imitaciones, fenomenología de la ahora llamada «intertextualidad»), lo que son, en realidad, dos momentos de un proceso continuo de comunicación (emisión-transmisión-recepción). Y con acierto en este sentido T. González Rolán, P. Saquero y A. López Fonseca, en su reciente libro[5], entienden y ponderan que la tradición sea abarcadora de esta dualidad, y que, dentro de lo que entendemos por recepción, pueda muy bien distinguirse una recepción meramente reproductiva (traducciones, comentarios, etc.) de otra productiva (obras literarias influidas de una u otra forma por el texto recibido).

### 10. Continuidad y diversidad de la tradición clásica según las épocas

Me he querido referir antes precisamente a obras del siglo XX (de Picasso, de Pasolini, de Fellini) para recordar que las secuelas de lo clásico han sido continuas hasta nuestros días. Es evidente que en determinadas épocas, como el Renacimiento —y también dependiendo de los lugares—, el impacto ha sido más ostensible y de mayores consecuencias, y que en otras épocas y lugares, como el Romanticismo en España, se ha procurado una cierta huida de la tradición grecolatina; pero, con mayor o menor fuerza, dicho impacto ha sido constante a lo largo de la historia de Occidente. Y en el siglo XX y en la actualidad, aunque lo clásico sufra una profunda reinterpretación y se combine con ingredientes modernos hasta camuflarse y oscurecerse, su prestigio y atractivo no ha sufrido aún ninguna definitiva decadencia. A decir verdad, la secuencia hegeliana de tesis, antítesis y síntesis parece revelarse aquí como esquema implícito de un proceso histórico continuo y oscilante: ello es así si entendemos

[5] *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV). Bases conceptuales y bibliográficas*, Madrid: Ediciones Clásicas, Anejos de Tempus, 4/ 2002, págs. 30 y 45.

que en el enfrentamiento inicial de Grecia y Roma, ambas culturas tuvieron un momento de pugna dialéctica antes de su casi definitiva síntesis y asimilación; si entendemos que, una vez constituido el complejo de lo clásico como suma de lo griego y lo romano, dicho complejo cultural se enfrentó en inicial pugna con el cristianismo, pugna que se resolvió a la larga en una síntesis de elementos; si entendemos que frente a esa síntesis cultural e ideológica, evolucionada a lo largo del Medievo —y asumida como tesis—, se yergue la propuesta renacentista manifestada en búsqueda de una mayor pureza y de una mayor genuinidad de lo clásico, a la que sigue a su vez como eslabón tercero y nueva síntesis la renovación barroca, que, asimilando lo fundamental del Renacimiento, es reaccionaria frente a determinadas orientaciones renacentistas y recuperadora al mismo tiempo de otras determinadas orientaciones medievales; si entendemos que todo ese caudal de tradición, mantenida hasta el siglo XVIII, se quiebra en buena parte frente a las propuestas rupturistas del XIX, y se reasume de nuevo, en alianza con otros muchos ingredientes, en la cultura —cuando menos en la literatura— del siglo XX.

## 11. Dos formas de tradición: la patrimonial inconsciente y la culta deliberada

Se impone, aparte de lo dicho hasta ahora, la distinción, en el ámbito de la tradición clásica, de una tradición patrimonial, asumida inconscientemente, y de una tradición culta, deliberada y consciente. La primera implica una progresión, una evolución natural desde el origen, con su consiguiente desgaste y su paulatina metamorfosis, y con el aporte sucesivo de nuevos ingredientes: así es en el Medievo occidental, mayoritariamente, la tradición clásica; así ha seguido siendo, de forma absolutamente predominante, la tradición del lenguaje, que es un legado del pasado y se asume y practica, en general, de forma inconsciente. Esa tradición patrimonial, no necesariamente escrita, está conceptualmente más próxima a lo que, desde el punto de vista de la Teología católica, se entiende por «tradición», como una de las fuentes de la revelación junto de las Sagradas Escrituras. (Y próximo conceptualmente a esta variedad de lo que entendemos por tradición es el empleo que hace del término A. García Calvo en su estudio *Historia contra tradición. Tradición contra Historia*[6], donde opone finamente la Historia y la tradición como dos formas de memoria, memoria consciente o «noética» la primera, y memoria inconsciente o «hiponoética» la segunda). La segunda forma de tradición, la culta y consciente, supone, en cambio, una regresión, un rescate, una mímesis, una conciencia de la distancia, una percepción histórica, una buscada fidelidad, un entendimiento del pasado como modelo:

[6] Madrid: Lucina, 1983, especialmente págs. 8-9.

tal fue, con respecto a la Antigüedad clásica, la actitud predominante en época renacentista en Italia y demás naciones del Occidente europeo.

## 12. La tradición como circunstancia inesquivable (Pedro Salinas)

Consideremos ahora, puesto que el hilo de la exposición lo requiere, las opiniones sobre el concepto de «tradición literaria» —así, sin más apellidos— de Pedro Salinas, que ha escrito lúcidas e inspiradas páginas en su conocido libro sobre Jorge Manrique[7]. Algunos de sus pensamientos merece la pena destacarlos aquí. El sabio crítico y perspicaz poeta quiere sentar un concepto de «tradición» más amplio que el de la simple *Quellenforschung* historicista, vigente en la filología del siglo XIX y comienzos del XX de una forma fundamentalmente mecánica, y así dice:

> «No quiero referirme a las famosas *influencias*, a los igualmente famosos *precursores*, ni muchos menos a las *fuentes*, adormideras de tantas labores críticas bienintencionadas y que durante muchos años han suplantado el objetivo verdadero del estudio de la literatura. Todos estos son factores parciales, agentes menores de una realidad mucho más profunda, de mayor complejidad biológica: la tradición. En historia espiritual la tradición es la *habitación* natural del poeta. En ella nace, poéticamente, en ella encuentra el aire donde alentar, y por sus ámbitos avanza para cumplirse su destino creador. Esta vasta atmósfera opera sobre el poeta mediante un gran número de estímulos conjuntos, los cuales funcionan tan misteriosamente como lo que se llama espíritu en el organismo, y que son, por eso, imposibles de captación total ni definición rigurosa, desde fuera, y con aparatos seudocientíficos, con técnica de autopsia».

Como se ve, aquí el término sirve para designar no sólo un proceso —el hecho de la transmisión— sino sobre todo una materia, un ámbito o «habitación», una parcela de contenidos: es el conjunto de los *tradita* o elementos transmitidos. Tradición es aquí sinónimo de herencia cultural con la que, independientemente de nuestro asentimiento, nacemos y en la que, quiérase o no, estamos todos sumidos; es —como antes decíamos— una de las acepciones de la palabra, resultado de una extensión semántica. Es la tradición —parece decirnos Pedro Salinas— la circunstancia cultural en la que se nace y de la que es sumamente difícil zafarse. Interpretando al intérprete de Manrique, y con el permiso de Ortega, podríamos resumir diciendo: «El escritor es él y su tradición». Continúa Salinas su definición por aproximaciones metafóricas de gran finura y plasticidad:

[7] *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona: Seix Barral, 1981 (=1947). Las citas que aquí ofreceremos se contienen todas en su capítulo IV, págs. 103-18.

> «La tradición, vasta presencia innumerable, como el aire circunda al individuo y se entra en él, es algo que está presente en nuestra vida espiritual, igual que en nuestro existir fisiológico se hallan presentes, sin que nos acompañe en cada instante la conciencia de ellos, sin sentirlos más que por su uso, los hábitos funcionales de nuestro cuerpo. Así como no se apercibe el hombre, a no ser por propósito inquisitivo, de la cantidad de acciones que supone el inclinarse bruscamente al suelo a recoger algo que se nos cae de las manos, así la tradición sorbida en el espíritu, una ya con él, no declara a la conciencia su incesante funcionamiento dentro de la vida espiritual».

En suma, Salinas, atento en su libro a una época concreta como es el Medievo, parece identificar exclusivamente con el término «tradición» la que nosotros antes llamábamos «tradición patrimonial e inconsciente». Y ese tipo de tradición deja fuera la actitud típicamente renacentista, moderna y contemporánea, de búsqueda y rescate en el pasado de unos modelos culturales, voluntariamente elegidos.

## 13. Entre la tradición y la poligénesis

Y así, el comentarista de Jorge Manrique, en su afán por ampliar el casillero estrecho de la llamada «tradición culta», objeto de la tan malfamada *Quellenforschung*, habla de «tradición sin letra» o «tradición analfabeta» y da a este concepto un particularísimo relieve y magnificación. Y aun siendo muy ilustradores, en verdad, estos dictámenes, creo que a la hora de enfrentarse con un concepto tan amplio de tradición —y especialmente de la llamada «iletrada»— debemos también precavernos mucho para no usar gratuitamente tal etiqueta y bautizar con ella a lo que es tierra de todos y comunidad de bienes de la humanidad en su conjunto y en su especificidad. Puede caerse, en efecto, con cierta facilidad en la confusión de lo semejante con lo dependiente, de la coincidencia con la vinculación genética, de la tradición con la poligénesis, por usar ya la etiqueta transparente que utilizó Dámaso Alonso[8]. En esa concepción de la tradición como caldo de cultivo del escritor y especialmente en el ámbito de la tradición iletrada, donde no se puede invocar a unos modelos determinados, donde las diferencias entre dos elementos pueden llegar a hacerse irrelevantes a fuerza de explicarlas como consecuencia necesaria de la transmisión oral y las semejanzas, al contrario, por muy precarias que sean, pueden magnificarse y considerarse como prueba inequívoca de parentesco, hay pocos apoyos verdaderamente científicos para que el comparatista se mueva con cierta seguridad. Porque mucho de nuestro folclore hispano, por ejemplo, —particularmente en lo que concierne a nuestros cuentos

---

[8] «¿Tradición o poligénesis?», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 39 (1963), págs. 5-27, ahora en *Obras Completas. VIII: Comentarios de textos*, Madrid: Gredos, 1985, págs. 707-31.

populares— presenta visibles semejanzas con testimonios de la tradición culta grecolatina —señaladamente con las obras mitográficas (*cfr.* en especial los paralelos de los cuentos recopilados modernamente con el relato de Cupido y Psique)—, pero ello no quiere decir inequívocamente —en cualquier caso no tenemos base, por lo general, para así sostenerlo- que entre ambos polos exista una mediación. Más bien hay que explicar ciertos paralelismos generales como consecuencia de una cierta identidad de estructura del espíritu humano, independientemente de su concreción cultural; o bien como resultado parejo en ámbitos distintos de idénticas o semejantes circunstancias o premisas culturales. Eso es poligénesis, no tradición: ni culta ni patrimonial. Puede haber en muchos casos una duda razonable de si existe o no tradición; y habrá que guiarse en tales especulaciones por criterios historicistas, inquiriendo si ha sido viable la sospechada tradición; y habrá que analizar en detalle los elementos comunes y valorar no sólo la semejanza temática sino también de formulación, y tener en cuenta si se trata de un paralelismo único o de varios, que refuerzan entre sí la hipótesis de la mediación.

## 14. Más sobre tradición y poligénesis: advertencias de Dámaso Alonso y crítica a Curtius

Sobre este punto conviene detenerse. En un breve estudio, al que ya hemos aludido, cuya cualidad principal es, sin duda, la sensatez, Dámaso Alonso, tomando como pretexto y punto de partida ciertos reproches a la obra de Ernst Robert Curtius *Literatura Europea y Edad Media Latina* —a la que no niega su mucho valor— establece con firmeza los límites del concepto de «tradición» enfrentándolo al de «poligénesis». Porque la obra de Curtius, en efecto, no contemplaba la posibilidad de la poligénesis —como tampoco la contemplaba el estudio de Salinas sobre Manrique—; para él, de una forma casi totalmente mecánica, cuando un texto B se parecía a un texto A era porque entre ambos mediaba una línea de tradición. Y naturalmente las cosas no tienen por qué ser así, sino que caben otras explicaciones. Dice Dámaso Alonso[9]:

> «Siempre que nos encontremos dos hechos literarios —o en general dos hechos culturales— A y B, de los que B —posterior en el tiempo— es parecido a A, tendremos que elegir entre dos explicaciones: la de que entre B y A haya una vinculación literaria, o la de que no exista entre ellos vinculación literaria alguna: a esa vinculación literaria la llamamos tradición; cuando no hay tradición alguna entre A y B, estamos ante un caso de poligénesis: la mente humana ha creado en dos momentos y lugares distintos un mismo (o muy parecido) producto».

[9] *Op. cit.*, pág. 6.

Curtius apenas presta atención a la expresión individual del escritor; es como si el sabio alemán personificara el concepto abstracto de tradición, delineándolo como una entidad exclusiva que emerge aquí y allá y cristaliza en obras concretas, anulando la individualidad y originalidad de los autores. Pero bien corrige Dámaso Alonso diciendo que «el auténtico objeto de la investigación literaria es la unicidad de la obra, del poema»[10]. En el análisis literario —diríamos nosotros, haciéndonos eco de Claudio Guillén[11]— hay que resaltar tanto lo uno, común y tradicional como lo diverso y original, y no es conveniente hablar en términos absolutos y prescindir en las indagaciones literarias de uno u otro de estos polos. No obstante, nos parece excesivo el recelo con el que Dámaso Alonso mira esta investigación sobre los tópicos, atento como está sobre todo «a lo que no es *tópos*: al prodigio creativo, a la unicidad intacta y esquiva de la criatura de arte»[12]. Excesivo recelo —decimos— puesto que, aunque Curtius no aproveche sus descubrimientos en este sentido que a él y a nosotros nos interesa, no cabe duda de que la originalidad se descubre con mayor nitidez en el marco y sobre el fondo de la tradición, igual que lo blanco destaca más sobre lo negro; lo diverso se perfila más claramente —¿quién lo dudaría?— sobre lo común. La creatividad personal de unos alfareros se hará más patente en vasijas moldeadas con un mismo barro. La originalidad y estilo particular de unos pintores se podrá apreciar mejor si ambos recrean un mismo paisaje o escena. Y sobra, creemos, toda otra explicación en este sentido. De modo que, a nuestro juicio, no hay que ensombrecer en demasía los métodos y hallazgos de Curtius, sino completarlos y servirse de ellos para alumbrar las obras individuales. En lo que sí estamos de acuerdo con Dámaso Alonso, y con varios otros críticos frente a Curtius, es en que, frente a un paralelismo literario entre dos obras sucesivas, no necesariamente ha de aplicarse siempre el principio *post hoc ergo propter hoc*. Además de la tradición, cabe la poligénesis como explicación del paralelismo y de la semejanza: el origen plural del mismo elemento debido no a parentesco, sino a una igualdad de circunstancias concomitantes.

### 15. Propuesta (de Dámaso Alonso) para dirimir posibles dilemas

Y, ¿qué método se puede proponer para distinguir con un mínimo de acierto esta insegura frontera entre la tradición y la no tradición, entre la dependencia y la casual coincidencia? El autor de *Hijos de la ira* establece la siguiente propuesta[13], que nosotros admitimos de buen grado:

---

[10] *Op. cit.*, pág. 8.

[11] Autor del libro *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, 1985.

[12] *Op. cit.*, pág. 8.

[13] *Op. cit.*, pág. 14.

> «Para que exista un tópico [léase: para que exista tradición] no basta que un concepto se parezca a otros de épocas distintas: será necesario algo más: que una cadena de juicios (por lo menos dos) se parezca a otras cadenas de juicios; o si no, que un juicio se parezca a otros, no sólo en el concepto sino en la troquelación literaria».

Es, en efecto, ésta una prueba o *test* que nos puede dar unas ciertas garantías de acierto: o bien los paralelismos de significado son varios y no uno solo, o bien la semejanza se da no sólo del lado del significado, sino también del significante.

## 16. Una propuesta complementaria

Pero yo añadiría —y lo he propuesto ya en un trabajo sobre el *odi et amo*, analizando los paralelos de pasajes de Ausias March con el poema de Catulo[14]— una condición más: previamente al dictamen de una u otra posibilidad —tradición o poligénesis— es preciso tomar en cuenta el marco de circunstancias y cuestionarse la viabilidad histórica de la dependencia: ¿la época del texto B se caracteriza por una cierta propensión a considerar como modélico el conjunto de textos a los que pertenece A? ¿La cultura del autor de B abona la hipótesis de la evocación de A? Si la respuesta es positiva, y además se dan las condiciones que exigía Dámaso Alonso, entonces tendremos una fiabilidad mayor aún de que existe tradición y dependencia entre A y B. El citado crítico ilustra sus razonamientos con ejemplos oportunos de la literatura española.

## 17. Ejemplos

Por nuestra parte, queremos ejemplificar sobre este mismo fenómeno con muestras que nos han salido al paso a nosotros mismos y con las que —creo— se aclararán debidamente los conceptos que debatimos. Conviene antes dejar bien sentado que, incluso habiendo establecido tales condiciones previas, la resolución del dilema resulta problemática en muchas ocasiones, y hay veces en que el crítico se encuentra desprovisto de apoyos seguros para decantarse por una u otra posibilidad, puesto que cabe además la coexistencia y acomodo entre experiencia personal y tópico; cabe también, en suma, la tradición como molde para la expresión de una vivencia subjetiva, que, de no haber hallado ese

[14] «*Odi et amo*: textos paralelos en Ausias March», en *Actes del Xè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC. Tarragona, 28-30 de novembre de 1990. Homenatge a Josep Alsina*, II, Tarragona 1992, págs. 361-7.

molde, se hubiera manifestado, poligenéticamente, de otra manera. Vayamos a los ejemplos.

*Primer ejemplo*

La encrucijada sentimental —*odi et amo*— plasmada en el poema 85 de Catulo es materia común y relativamente ordinaria en la vida de un individuo de la especie *homo sapiens*; no es, por tanto, imposible que su afloramiento en tiempos y geografías diversas se produzca por causas ajenas a la dependencia literaria. No se trata sólo de un tópico. Reza la copla: «Ni contigo ni sin ti / tienen mis males remedio; / contigo, porque me matas, / y sin ti, porque me muero». El sentimiento expresado aquí es muy parecido al de allí, pero puesto que nada tiene que ver la «troquelación literaria» de la copla con la del poema de Catulo y puesto que es un solo juicio el objeto de la semejanza y además no hay datos que nos confirmen la recurrencia a los clásicos de los autores de coplas, por todas estas razones juntas podemos razonablemente sostener que aquí hay poligénesis y no dependencia. Pero si hallamos en la poesía de Ausias March[15] la plasmación no sólo del oxímoron sino también el testimonio de la perplejidad y del no saber ante tal cruce de emociones (el *nescio* de Catulo): *Am y avorreich, no sé on me decante* (CXVIII 57), entonces son ya dos los juicios encadenados objeto de la semejanza; entonces, y puesto que en Ausias March es viable históricamente el conocimiento de Catulo (o de Ovidio, mediador de Catulo, puesto que el sulmonés imita el *odi et amo* en varias elegías de *Amores*: por ejemplo en III 11b), tenemos fundamento suficiente para concluir que existe una dependencia literaria, una tradición.

*Segundo ejemplo*

No hay derivación —parece ser la conclusión más sensata— cuando entre un cuento popular español (*La bruja de Graná*, núm. 61 de Espinosa) y la novela de Apuleyo encontramos paralelismo de cierta secuencia: el aprendiz de brujo espía la metamorfosis de la bruja experta y quiere imitarla, pero por culpa de una equivocación no consigue su propósito[16]. No se puede asegurar que haya fluencia desde Apuleyo hasta el folklore hispano. El aludido relato apuleyano hunde, sin duda, sus raíces en la tradición popular y es, a buen seguro, un hermano mayor, que no el padre, del referido cuento granadino. Es decir: A (Apuleyo) y B (el

15 *Cfr.* nuestro citado estudio «*Odi et amo*: textos paralelos en Ausias March».

16 *Cfr.* nuestro estudio «Dos casos curiosos en la frontera de la tradición clásica», en *Actes de l'XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC. St. Julà de Lòria-La Seu d'Urgell, 20-23 d'octubre de 1993*, Andorra 1996, págs. 293-6.

cuento español) provienen de un remoto arquetipo folklórico; existe a buen seguro tradición, sí, pero no filiación de B con respecto a A, sino de A y B con especto al primitivo arquetipo. Pues la sucesión de varios elementos paralelos nos es obstáculo para un dictamen de poligénesis, mientras que, por otra parte, la discoincidencia de «troquelación literaria» (pero téngase en cuenta, claro está, que la fijación escrita del cuento es secundaria) nos impide el dictamen de una dependencia entre A y B.

*Tercer ejemplo*

Entre nuestro refrán hispano «Los amigos son para las ocasiones» y el senario yámbico atribuido a Ennio —que Cicerón cita en *De amicitia* 17, 64— *Amicus certus in re incerta cernitur*, se da un simple paralelo de significado, que es, por otra parte, una verdad muy común, deducible de la experiencia humana universal, sin necesidad de recurrir a la literatura clásica: hay poligénesis, bien claro está. Pero cuando la coincidencia no es sólo de significado, sino también de significante, de «troquelación literaria», a saber: una coincidencia tan palmaria y llamativa como es la que se basa en el recurso estilístico de la paronomasia y en el contraste antitético entre «cierto» e «incierto» —adjetivos que en castellano sólo por un consciente apoyo en su etimología latina mantienen, secundariamente, su significado antiguo de 'seguro' e 'inseguro'— entonces creemos que el dilema tradición/poligénesis se debe resolver afirmando la tradición, por más que resulte difícil o chocante explicar la fluencia de A sobre B. Tal paralelismo se da entre el mencionado verso enniano y una secuecia de la canción del cantante brasileño Roberto Carlos titulada «Amigo», cuyo tenor es el siguiente (dirigiéndose al amigo): «Tú eres realmente el más cierto de horas inciertas». Deducimos, pues, que ha habido tradición aunque no llegamos a descubrir cómo tuvo lugar la mediación: ¿acaso el hecho de que, puesto en la tesitura de escribir una canción sobre la amistad, el autor de la letra consultara un diccionario de frases célebres o citas, donde viniera recordado el verso susodicho? ¿tal vez el propio tratado ciceroniano sobre la amistad? No sabemos, pero todo apunta a una filiación de esa letra de canción con respecto al verso latino.

Y de igual modo hay tradición —por más que se trate de un salto asombroso desde la literatura arcaica latina hasta la publicidad contemporánea— cuando una Compañía de Seguros, la National Nederlangen, se anuncia a sí misma con el lema: «El amigo seguro se ve en la ocasión insegura». Bien se comprende que no puede haber habido otra génesis para tal anuncio sino el *Amicus certus in re incerta cernitur*, hallado dondequiera que sea y con las mediaciones que se quiera (no, sin duda, en los fragmentos de Ennio editados por Vahlen o Skutsch, ni tal vez en el texto de Cicerón, y sí, más probablemente, en un diccionario de citas).

Podríamos seguir ejemplificando sobre casos dudosos —los hay en número crecido[17]—, pero no es éste el lugar oportuno y ya es suficiente con los presentados. Quede en cualquier caso bien sentada esta recomendación metodológica: practíquese, según las reglas antedichas, el análisis de un paralelismo literario para dirimir la cuestión de su naturaleza tradicional o de su poligénesis.

### 18. Conclusión sobre el dilema tradición-poligénesis

Hemos de establecer, pues, la siguiente condición inherente a los estudios emprendidos dentro de la disciplina de la Tradición Clásica: que se trate de estudios de carácter histórico-comparativo entre elementos culturales a los que debe unir el nexo de la dependencia, ya directa o indirecta, y de los cuales el emisor debe pertenecer a la cultura antigua de Grecia o de Roma. E incluso los dos polos pueden pertenecer a la cultura antigua: la pervivencia de Homero en Virgilio es tradición clásica, y lo es también la de Epicuro en Lucrecio. Esa condición deja al margen el estudio de elementos interculturales a los que une una semejanza casual, elementos cuyo parecido obedece acaso a una cierta identidad de estructura del espíritu humano por encima de tiempos, lugares y culturas, o bien es resultado coincidente de unas motivaciones y condiciones históricas afines (poligénesis). Para que pueda hablarse de tradición se requiere, pues, la dependencia, y no la mera coincidencia o poligénesis, no el mero aflorar espontáneo de paralelismos en tiempos y lugares alejados.

### 19. Tradición Clásica y Literatura Comparada

Los paralelismos poligenéticos pueden muy bien, sin embargo, ser objeto de estudios literarios comparativos. La Literatura Comparada es, claro está, un marco mucho más amplio que el de la Tradición Clásica, y comprende tanto relaciones de coincidencia como de dependencia. La Literatura Comparada —a pesar del debate a propósito de cuál sea el objeto a estudiar por esta ciencia—, en la mayoría de sus teóricos y sobre todo en la escuela americana, se entiende que ha de ocuparse en general de las relaciones literarias, y preferentemente de las relaciones entre literaturas de diversas naciones o lenguas, sea cuál sea la naturaleza de esas relaciones, proponiéndose en este caso dichos estudios deducir unas leyes que afecten a lo literario en toda su amplitud[18]. La Tradición Clásica,

[17] *Cfr.* uno más, estudiado en nuestro artículo «Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas», *Cuadernos de Fil. Clásica* 23 (1989), concretamente en págs. 87-8.

[18] Ésta es la definición de literatura comparada que ofrecen, al final de su tratado y como conclusión Claude Pichois y André-M. Rousseau (*La literatura comparada*, Madrid: Gredos, 1969 [=1967]): «descripción analítica, comparación metódica y diferencial, interpretación sintética de los fenómenos literarios interlingüísticos o interculturales, por la historia, la crítica y la filosofía, con el designio de comprender mejor la Literatura como función específica del espíritu humano».

atendiendo sólo, como ya hemos dicho, a las relaciones de dependencia, es, pues, una parcela específica dentro del comparatismo literario. G. Laguna Mariscal en su estudio «Literatura Comparada y Tradición Clásica»[19] aborda con lucidez la cuestión de tales relaciones —aunque deja de lado esa diferencia previa a que nosotros nos hemos referido— y establece que, dentro de una triple división de los estudios literario-comparativos (diacrónicos, diatópicos y diacrónico-diatópicos, a saber: los que comparan textos del mismo ámbito nacional y lingüístico pero de épocas distintas, los que, al revés, comparan textos más o menos simultáneos pero de distintas lenguas o naciones, y los que estudian textos que difieren en su época y en su lengua), la Tradición Clásica se atendría a esta tercera modalidad diacrónico-diatópica de la Literatura Comparada. Y es verdad que muy a menudo se puede mantener este encasillamiento y definición. Pero no siempre. Pues no se olvide que, según antes hemos indicado, si entendemos «Tradición Clásica» en su sentido etimológico, que es su sentido más amplio, el estudio de la presencia de Virgilio en Ovidio, a pesar de estar las obras de ambos escritas en la misma lengua y de implicar, por tanto, sólo comparatismo diacrónico (y una diacronía muy leve) y no diatópico, entraría también perfectamente en los límites de esta disciplina, puesto que se trata de la «transmisión» y «fortuna» de una autor clásico. Y no menos el estudio de la presencia de Virgilio en Maffeo Vegio, humanista —y en este sentido, cualquier humanista nos podría servir de ejemplo— que escribe en latín su libro adicional a la *Eneida*, polos estos entre los que media diacronía pero no diatopía (en el sentido en que estamos entendiendo diatopía: diferencia lingüística). Y téngase en cuenta también en este sentido que las literaturas romances, en razón del origen mismo de las lenguas en que están escritas, son menos diatópicas con respecto a la literatura latina que las otras literaturas europeas y mundiales.

### 20. *Trans*: la importancia de las mediaciones

Están también las mediaciones entre el emisor y el receptor como elementos que hay que tener en cuenta en el proceso. Así es cómo el fenómeno de la tradición se ilustra bien con la imagen del pasar de la antorcha de un corredor a otro: en esa secuencia cronológica, entre el primero y el último que la tuvieron entre sus manos ha habido una serie de mediadores, que han hecho posible el viaje del fuego y su no extinción. Y reconocer la importancia de las mediaciones en la transmisión de lo clásico es deuda insoslayable, por el mérito que eso conlleva y porque esa mediación a menudo implica una cierta deformación: así, la importancia de la cultura árabe en la difusión por el Occidente medieval de la filosofía griega; así, la importancia de Italia como origen del Renacimiento; o la

[19] *Anuario de estudios filológicos* 17 (1994), págs. 283-93.

de Francia como conservadora y propulsora del legado antiguo en la Baja Edad Media, o remodeladora del mismo y modélica en ese sentido durante el siglo XVIII; o la de España, como importadora a buena parte de América de aquella herencia recibida. Y la mediación acaso más importante de todas estas y previa a ellas: la del cristianismo, que seleccionó, asumió e interpretó lo recibido de Grecia y Roma. (Pero es, en realidad, una cuestión sujeta a debate y de difícil solución —creemos— la de dictaminar si el cristianismo, como fenómeno surgido y difundido en el seno del helenismo y la romanización, es parte integrante del acervo clásico, o más bien una mediación del mismo).

## 21. La fuente de Grecia y el arroyo de Roma

Otra imagen refleja bien el concepto de tradición: la del flujo de una corriente de agua, con su fuente, su arroyo y su río o sus tierras de regadío. Y esa imagen nos la ofrece ya, en la sencillez de su prosa pionera, Alfonso X el Sabio (*General Estoria*, primera parte, ed. Solalinde, Madrid, 1930, pág. 165), remontándose a la autoridad del gramático Prisciano. «Ca nos los latinos delos griegos auemos los saberes. Onde dize Precian en el comienço del so Libro mayor que los griegos son fuentes delos saberes e los latinos arroyos que manan daquellas fuentes delos griegos». En efecto, durante mucho tiempo se ha reconocido a Grecia la genialidad de la invención de muchos de los elementos que conformaron el clasicismo (lo que se ha dado en llamar «el milagro griego»). Pero, en cualquier caso, hay que reconocer igualmente que la transmisión pertenece casi por entero a Roma; el arroyo de Roma fluye desde Grecia hasta Occidente, y en este sentido es francamente curioso constatar —centrándonos sólo en el ámbito de los textos— cómo los estudios de pervivencia de la literatura griega no pueden evitar ser estudios de la pervivencia de la literatura latina; porque casi siempre el legado de Grecia se transmite a través de obras latinas, siendo escasas las veces en que ha sido directa la recepción (esto atañe de manera especial a la mitología). La mediación está ya dentro, pues, del propio clasicismo, y distinguiendo en él esa dualidad de lo griego y lo romano, hay que notar que, en buena parte, lo primero está subsumido en lo segundo, desde que, como señalaba Horacio (*Epístolas* II 1, 156-157), «la Grecia cautivada hizo cautivo a su feroz vencedor e introdujo la cultura en el agreste Lacio». Pero aún podríamos profundizar más en la imagen de Alfonso X. Demos, sí, por sentado que Grecia sea la fuente; pero las fuentes se alimentan de veneros subterráneos. Y también en el caso que comentamos, la cultura de Oriente, al menos, es venero del que Grecia en muchos casos, sin duda con genial aporte y transformación, hace surgir sus creaciones, pues nada sale espontáneamente de la nada. De modo que esto que entendemos por tradición clásica también tiene su ampliación por delante, en demanda de sus más remotos orígenes en

las culturas primitivas, y es —como la evidencia nos dicta— sólo un momento de una tradición más larga. Y desde Oriente, y en movimiento contrario al giro de la tierra, la tradición clásica se ha ido extendiendo paulatinamente hacia el Oeste: de Grecia a Roma, de Roma a Europa y al resto del Imperio, y de Europa a América.

### 22. Corolario

En fin, siendo la tradición clásica también y todavía para nosotros, hombres occidentales del siglo XXI, «una vasta presencia innumerable» que «como el aire circunda al individuo y se entra en él» —usando imágenes de Pedro Salinas—, es obvio que hacerse conscientes de ese aire que nos rodea y nos llena por dentro, de esa circunstancia inesquivable que nos conforma, puede ser una experiencia sumamente placentera. Y en cualquier caso, el conocimiento de ese ingrediente originario de nuestra cultura occidental ha de ser exigencia liminar a todo estudio de cualquier faceta de la misma.

### 23. Apoyos bibliográficos para el estudio de la Tradición Clásica

Por lo que atañe a la bibliografía de la Tradición Clásica, los libros tradicionales que nos brindan su apoyo para las cuestiones más generales son, básicamente, los que cito a continuación.

> El libro de E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Méjico: FCE, 2 vols., 1976 (=1948), bien es verdad que no tiene una organización sistemática, que sus capítulos son estudios autónomos, que no hay complexión apenas entre ellos, pero en conjunto es una obra clásica y pionera en este campo de estudios, con una bien marcada idea central: la de la Edad Media no como período de quiebra y oscuridad, sino como perduración, transmisión y transformación del legado antiguo, como nexo entre la Antigüedad y la Modernidad. Orientada, más bien, al estudio de los tópicos. Se le ha criticado (ya hemos visto los juicios de Dámaso Alonso) sobre todo porque no parece atender a los paralelismos que son resultado, no de la dependencia, sino de las situaciones idénticas o de la común psicología. Pero su tesis clave se mantiene en pie: muchos de los temas antiguos que reaparecen en las literaturas nacionales provienen de una larga tradición medieval latina que los ha conservado; en el Renacimiento y la Edad Moderna, no toda la tradición antigua se asume consciente y deliberadamente, ni se toma siempre directamente de los propios autores clásicos, sino que se ha heredado una tradición medieval. Tampoco se libra de las críticas de Lida, recogidas en su libro *La tradición clásica en España* (págs. 269-338).

La obra fundamental sobre la materia es hasta el momento la de G. Highet, *La tradición clásica*, Méjico: FCE, 2 vols., 1978 (=1949). Aunque con un horizonte más bien divulgativo, ofrece un completo panorama, muy bien trabado, de la perduración de lo clásico en todas las épocas y en todos los géneros literarios. Es obra indispensable para la enseñanza de la materia. Y además está escrita con un entusiasmo especial por el tema abordado, un entusiasmo que se contagia. No obstante, véanse los reproches que le hizo Mª. Rosa Lida en su larguísima reseña contenida en *La tradición clásica en España*, uno de los cuales era que concedía poca atención a lo español (págs. 339-97).

Ese citado libro de Mª. R. Lida de Malkiel (Barcelona: Ariel, 1975), libro póstumo editado por Y. Malkiel, recoge estudios independientes de la autora, pero aunados por el denominador común de su referencia a la tradición clásica en España; se trata de capítulos de títulos tan sugerentes como «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española» o «La leyenda de Alejandro en la literatura medieval» o «El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro»; e incluye amplias reseñas dedicadas a libros sobre el tema: así los de Highet y Curtius, arriba citados. No es general ni panorámico, pero da la pauta de cómo abordar el problema en nuestra literatura y ofrece puntos de vista siempre sugestivos, como fruto que es de una inteligente investigadora, que conocía muy bien la literatura clásica y la española.

Para nuestra literatura hispana es de enorme utilidad la obra de M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano Latina Clásica*, Madrid: CSIC (=Santander: Aldus), 10 vols., 1950-1953, que es una recopilación de fichas, ordenadas alfabéticamente por autores latinos, acerca de sus traducciones, comentarios e imitaciones en España. Muy desigual, y con cierto desorden, por ser obra póstuma e inacabada. Pero —insistimos— sumamente útil.

El estudio de F. della Corte, «Cultura clásica e letterature moderne», en *Introduzione allo Studio della cultura classica*, Milán: Marzorati 1974, III, págs. 643-743, presenta un panorama múltiple, con referencia a las varias literaturas europeas. Por evidentes razones de la amplitud del objeto de estudio, las noticias sobre autores y obras son muy someras.

La obra de R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and its beneficiaries*, Cambridge, 1963 (1ª. ed. 1954), comprende nueve capítulos atentos a sendos períodos históricos componen esta visión de la herencia clásica que llega sólo hasta fines del Renacimiento. Dos apéndices interesantes lo completan, uno sobre manuscritos griegos en Italia durante el s. XV, y otro sobre traducciones a lenguas vernáculas de clásicos griegos y latinos antes de 1600. El conjunto ofrece una buena síntesis.

Otra serie de trabajos del mismo autor —autor de una parte y editor del conjunto— es la siguiente: R. R. Bolgar (ed.), *Classical Influences on European Culture a. d. 500-1500*, Cambridge: Univ. Press, 1971; *id.* (ed.), *Classical Influences on European Culture a. d. 1500-1700*, *ibid.* 1976; *id.* (ed.), *Classical Influences on Western Thougth a. d. 1650-1870*, *ibid.* 1979. Recogen estos tres tomos las intervenciones de varios especialistas (L. Bieler, B. Bischoff, I. Ijsewijn, E. J. Kenney, P. Courcelle, D. Coleman, W. Ludwig, A. La Penna, M. Fuhrmann, J. Seznec, el propio R. R. Bolgar, y otros) sobre aspectos concretos de la pervivencia clásica hasta la segunda mitad del s. XIX: problemas de historia de los textos, métodos de enseñanza, influencia ideológica, influencia clásica en la arquitectura (en el primero); sobre catálogos y ediciones de obras humanísticas, el conflicto de antiguos y modernos en el Renacimiento, los clásicos y la obra de los humanistas, el influjo antiguo en el arte renacentista (en el segundo); sobre la pervivencia del influjo antiguo en época posterior al Renacimiento y las consiguientes disputas y querellas, hasta Goethe, Nietzsche y Renan (el tercero).

El más reciente libro de R. Jenkyns (ed.), *El legado de Roma. Una nueva valoración*, Barcelona: Crítica, 1995 (=1992), contiene muy buenas contribuciones sobre períodos históricos —Edad Media, Renacimiento—, aspectos concretos —la transmisión de los textos—, presencia de autores determinados —Virgilio, Horacio y Ovidio— y géneros determinados —el género pastoril, la sátira, el teatro, la retórica— y aún de esferas culturales no literarias —arte, arquitectura, lenguaje, derecho—, que conjugan la visión panorámica y divulgativa con valoraciones cualitativas de los hechos y que corren a cargo de reconocidos especialistas como el propio Jenkyns, Griffin, Martindale o Sullivan; pero apenas sale del ámbito anglosajón.

Y luego, claro está, están los estudios concretos sobre autores, temas, períodos, géneros. De los cuales, por lo que se refiere a la literatura española, hago un elenco bastante abarcador en los dos estudios míos que cito más abajo.

En cuanto a la bibliografía que podríamos llamar «bibliográfica», hay aproximadamente lo que a continuación exponemos.

De 1984 a 1992 ha aparecido anualmente en la revista *Classical and Modern Literature* una «Annual Bibliography of the Classical Tradition», donde se recogían las publicaciones sobre la pervivencia de los clásicos, bibliografía preparada por el Institute for the Classical Tradition: se anunció que iban a seguir apareciendo tales bibliografías, con la misma periodicidad, en la propia revista de dicho Instituto (el *International Journal for the Clas-*

*sical Tradition*), pero lo cierto es que no ha aparecido aún ninguna, que yo sepa, desde 1992.

Para la literatura española, contamos además con una recopilación muy útil —organizada desde el punto de vista de los receptores—, a saber, la de J. M. Camacho Rojo, «La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo de un ensayo bibliográfico», *Florentia Iliberritana* 2 (1991), págs. 33-92, único intento de este tipo y con esta organización que yo conozca.

Recientemente, para la Edad Media, contamos con el valioso estudio de T. González Rolán-P. Saquero y A. López Fonseca, *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV). Bases conceptuales y bibliográficas*, Madrid: Anejos de Tempus, 4/ 2002, al que ya nos hemos referido antes: tras una densa y erudita discusión teórico-conceptual, la bibliografía sobre la tradición clásica en España se organiza desde tres puntos de vista: por aspectos generales, por temas y por autores (latinos, griegos, padres de la Iglesia, primeros humanistas, siguiendo el orden alfabético de los mismos).

Por último doy cuenta de mis dos trabajos en esta dirección: V. Cristóbal, «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 18 (2000) págs. 29-76, y «Pervivencia de autores latinos en la literatura española», *Tempus* 26 (2000) págs. 5-76. Con la información que ahí se contiene puede completarse lo que aquí decimos.

Las nuevas tecnologías, además, facilitan la búsqueda y hallazgo de información sobre esta materia. La gran cantera de información que es Internet permite la obtención de la misma mediante un buscador general (tipo «Google»). No obstante, si se pretende realizar una búsqueda más pormenorizada, las bases de datos bibliográficos, en formatos CD-Rom o en línea, facilitan el acceso a los mismos datos de manera rápida y, en ocasiones, bastante exhaustiva. Será preciso, eso sí, utilizar instrumentos heterogéneos, como bases de datos bibliográficos de las diferentes literaturas (por ejemplo, de la Literatura Española desde 1989: *http://ble.chadwyck.co.uk/*), bases de datos bibliográficos de Estudios Clásicos (por ejemplo, bibliografías como AnPhilNET: *http://www.annee-philologique.com/aph/*), bibliografías de autores concretos (por ejemplo, de Virgilio: «Virgil in Late Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance: An Online Bibliography»: *http://virgil.org/bibliography/*), o índices de determinadas revistas especializadas (por ejemplo, International Journal of the Classical Tradition [IJCT]: *http://www.bu.edu/ict/ijct/*). Muy interesantes y bien escritos son, finalmente, los estudios que, centrados de manera exclusiva en la Tradición Clásica, proyecta mensualmente en la pantalla el profesor Laguna Mariscal (*http:www.gabriellaguna.com*).

# EL PESO DE LOS CLÁSICOS: ALREDEDOR DE VARIOS PRÓLOGOS DE LOS SIGLOS DE ORO

JORGE FERNÁNDEZ LÓPEZ
(Universidad de La Rioja)

## 1. INTRODUCCIÓN. LITERATURA ANTIGUA Y LITERATURA «MODERNA»: LA PRESIÓN DE LOS CLÁSICOS Y LA ANGUSTIA POR LA INFLUENCIA

Con la expresión «el peso de los clásicos» que aparece en el título de este artículo quiero aludir a un rasgo destacado de la situación en la que se encontraba un escritor en la España de los siglos XVI y XVII. Se trata de algo sobradamente conocido, a saber: la importancia que los autores del mundo antiguo tenían en el panorama cultural de la época desde un punto de vista general, y, más en particular, de su papel como modelos literarios que resultaban, al menos como referencia, difícilmente soslayables. Por supuesto que por eso este volumen se centra en torno a esta cuestión, y por eso también se pueden recordar en la historia de nuestra cultura ejemplos señeros de estudios al respecto, como los trabajos de Menéndez Pelayo sobre Horacio en España o el de Tierno Galván sobre el tacitismo español[1], por citar sólo dos casos influyentes pero ya lejanos a los que han sucedido, afortunadamente, numerosas aportaciones que ponen

[1] La obra de Menéndez Pelayo apareció en 1877 y luego pasó a formar parte de su *Bibliografía hispano-latina clásica*; la tesis de Enrique Tierno Galván, *El tacitismo en las doctrinas politicas del Siglo de Oro*, leída en 1945, se publicó por vez primera en el número de *Anales de la Universidad de Murcia* correspondiente al curso 1947-1948.

ante nosotros un rico panorama del que Vicente Cristóbal da buena cuenta en su contribución en este mismo volumen.

Como punto de partida querría utilizar dos citas de un autor recientemente desaparecido que demostró a menudo una muy aguda comprensión de lo central que para la misma definición de la literatura era el mecanismo de la tradición. Se trata de Augusto Monterroso, que en un fragmento de sus diarios expresaba de manera feliz hasta qué punto el mundo grecolatino era un referente compartido por los escritores españoles de los siglos de oro. Monterroso cuenta cómo se ha quedado solo una mañana en la casa de un amigo en la que está invitado, y aprovecha para pasar un rato examinando la biblioteca de aquel. Del recorrido por los volúmenes que hay en ella deduce la diferencia de intereses que les separa a ambos, y reflexiona que esa es la situación inevitable hoy en día, la de la inevitable heterogeneidad entre las bibliotecas privadas. Monterroso se siente un tanto incómodo ante la evidencia de la distancia cultural entre su amigo y él, y se pregunta:

> […] ¿cómo nos entendemos —si es que nos entendemos— hoy, cuando tantos libros y teorías —incluso dentro de la literatura— nos separan?[2]

Hay cierta nostalgia, cierto sentimiento de pérdida en el tono en el que se expresa Monterroso, porque lo que dice a continuación, parece que lamentándose un poco, es lo siguiente:

> Todavía en tiempo de Lope de Vega, de Góngora, de Quevedo, los escritores «se conocían» unos a otros mediante unos cuantos autores antiguos y suficientes: Virgilio, Horacio, Lucrecio, Ovidio, Cicerón, Plutarco.[3]

Es efecto, la situación cultural del Siglo de Oro es, en varios aspectos, una situación especialmente compleja: la de una cultura «derivada» o consciente y deliberadamente secundaria. Esto es, por decirlo de manera breve y en parte simplificadora, Garcilaso o Quevedo viven en una cultura que tiene como modelo «otra» cultura (no en el sentido de que se quiera reproducir esa «otra» cultura con la mayor fidelidad, claro está). Y aquí tan importante es lo de «modelo» como lo de «otra», porque implica la conciencia de que en la historia hay períodos caracterizables como unidades independientes, aunque sólo sean tres: la Anti-

---

2 Augusto Monterroso, *La letra* e. *Fragmentos de un diario*, Madrid: Alianza, 1987, pág. 142.

3 *Ibid.* En términos muy parecidos se expresa M. Bettini en un ensayo que plantea la situación de los clásicos grecolatinos en la sociedad contemporánea: «È importante avere dei libri in comune con qualcuno, aiuta a capirsi». (Maurizio Bettini, *I classici nell'età dell'indiscrezione*, Turín: Einaudi, 1995, pág. VII).

güedad, la Edad Media y el «presente». Por eso, más que la cultura grecolatina en general lo que sirve de modelo a la Europa del Renacimiento es la cultura romana, porque es en Roma donde se da por primera vez el fenómeno de la cultura «secundaria». Lo que querríamos destacar es que tal situación conlleva que en la España del Siglo de Oro y en la Roma de la plenitud republicana o del Imperio haya lo que podríamos llamar una mayor conciencia cultural que en la Edad Media o que en la misma Grecia. Enio (por poner un ejemplo «arcaico», y por lo tanto más representativo: sólo cuarenta años después de nacer, la literatura latina ya es «manierista») es más consciente de que se encuentra en un contexto literario complejo que Heródoto o incluso Eurípides. Enio, Catulo o Virgilio tienen que «elegir» su genealogía literaria en un sentido más relevante que Eurípides o hasta que Calímaco, por el hecho de que tienen más donde elegir y porque su margen es mayor, al encontrar un horizonte de expectativas en sus lectores cuya construcción depende en gran medida de sus decisiones.

Pero volvamos a Monterroso y a esa idea de un mundo común de lecturas en el que podían encontrarse cómodos los escritores de los Siglos de Oro, de una genealogía compartida a la que remitirse: directamente relacionado con ello, como consecuencia de que hay un patrimonio concebido como común, modélico y digno de imitación, está la percepción, más o menos consciente, de la presión que ejerce ese ámbito, la de la obligación que uno tiene de estar a la altura de esa parentela que en parte es elegida y en parte impuesta. Por eso dice Monterroso en otro texto (y ésta es la segunda cita):

> […] uno debe darse cuenta de que, como decía alguien, cuando se pone a escribir está manejando una herencia de dos mil quinientos años, y de que, antes de poner la pluma sobre un papel, uno debería hacerlo con cierto respeto a esa herencia. En realidad, escribir es un acto redundante, puesto que todo está dicho ya[4].

Resulta claro que de aquí puede uno deducir una acepción negativa de la palabra «peso» que hemos elegido para el título de esta intervención. En efecto, el afán de emulación de los modelos prestigiosos tiene como fin principal obtener un producto que pueda a su vez servir de modelo para las generaciones posteriores, lo que supone tal responsabilidad que difícilmente puede dejar de provocar cierta angustia. Se trata de una concepción de la literatura en general y de la poesía en particular que, en las últimas décadas, ha encontrado un teorizador exitoso y denigrado en Harold Bloom, que dedicó su célebre *The anxiety of influence* precisamente a este tema[5]. Es cierto que el trabajo de Bloom se aplica específi-

[4] Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, Barcelona: Anagrama, 1992, pág. 86.

[5] Harold Bloom, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, Londres: Oxford University Press, 1975.

camente a la poesía romántica inglesa, pero muchas de sus conclusiones, según veremos más adelante, son de validez general.

Pues bien, esto es a lo que queríamos también referirnos con nuestro título: «peso» tiene una serie de connotaciones positivas, ya que evoca la idea de importancia, de relevancia, de papel fundamental; pero también es un término dotado de asociaciones negativas: un peso es el resultado de una presión indeseada, es una carga que se ha de soportar, es un obstáculo que hay que sortear, un lastre que se quiere soltar. En las páginas siguientes nos proponemos repasar una serie de reacciones diversas ante este peso (por proseguir con la metáfora física: toda presión provoca una reacción) que ejercen los clásicos en el Siglo de Oro, una serie que presenta un panorama de las distintas actitudes adoptadas pero que da muestra de la percepción más o menos consciente de que un escritor, como decía Monterroso, «está manejando una herencia».

## 2. Los prólogos: planteamiento y generalidades

¿Y dónde acudir, dónde encontraremos muestras de estas reacciones? En principio, nos remitiremos al lugar más obvio: aquél en el que se dan declaraciones explícitas al respecto, las cuales abundan en varios ámbitos. Es cierto que hay incluso obras completas dedicadas a la cuestión: las preceptivas literarias, pero a nadie se le escapa que no son el mejor lugar, ya que muchas veces estas obras dibujan un mundo ideal, un *desideratum* nunca alcanzado. Aun admitiendo como hay que admitir que la mera existencia de estas preceptivas —pensemos en la *Filosofía antigua poética* del Pinciano o en las *Tablas poéticas* de Cascales— es, en principio, indicio de ese «peso» de los clásicos, la enorme distancia entre lo que en ellas se recomienda y la realidad de la producción literaria casi animan a verlas como indicio de lo contrario[6]. Puede decirse, incluso, que las preceptivas surgen en buena medida como reacción a una práctica que se concibe como desreglamentada por parte de los preceptistas (piénsese, por ejemplo, en el alcance del título de las citadas *Tablas* de Cascales).

Por ello hemos juzgado de mayor interés acudir a otro lugar: a los prólogos antepuestos a obras publicadas e insertas plenamente en lo que se puede llamar la escena «literaria» (por oposición al mundo de la preceptiva). Es ahí donde vemos a los autores plenamente conscientes de ese peso que ejercen los clásicos, donde declaran —en grados diversos de sinceridad y convencionalidad, claro está— cómo han manejado esa herencia que es a la vez un rico legado y una carga, y donde se ven obligados a tener en cuenta que el lector al que se dirigen comparte esas coordenadas y tiene sus expectativas reguladas conforme a ello.

---

[6] Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid: Gredos, 1972.

Antes de entrar en los textos propiamente dichos, sin embargo, dedicaremos algún espacio a la cuestión de la condición de los prólogos. En los últimos decenios, los prólogos y todas las instancias textuales que «flotan» o gravitan alrededor del texto literario en sentido más estricto —esto es, prólogos, dedicatorias, epílogos, etc.— han recibido considerable atención por parte de la crítica. No se puede dejar de señalar aquí el célebre estudio del teórico estructuralista francés Gérard Genette, que en su obra de 1987 titulada significativamente *Seuils* (esto es, 'umbrales') acuñó el término «paratexto» con el que designar todo aquello que, en su presentación ante el público, acompaña a un texto pero no pertenece al mismo, no forma parte de él. El paratexto sería, pues, «ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public»[7]. Por eso el paratexto desempeña ese papel de umbral (*seuil*), e incluye una serie de elementos heterogéneos pero que cumplen una función común: «Le paratexte se compose donc empiriquement d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges que je fédère sous ce terme au nom d'une communauté d'intérêt, ou convergence d'effets, qui me paraît plus importante que leur diversité d'aspect»[8]. Genette analiza y clasifica estos diversos elementos, y pone ejemplos de todos ellos. El núcleo de la obra está dedicado a lo que él llama «la instancia prologal» («l'instance préfacielle»)[9], y en él Genette establece los tipos posibles de prólogos atendiendo a la relación entre dicho prólogo y su autor[10]. Así, un prólogo o prefacio sería «autorial» (*auctoriale*) si está escrito por el autor (real o fingido) de la obra, «actorial» (*actoriale*) si se presenta como escrito por un personaje o «alógrafo» (*allographe*) si lo escribe un tercero distinto de los anteriores. Por otro lado, si se atribuye a una persona real y otros los indicios lo confirman, será un prefacio «auténtico» (*authentique*); si se atribuye de manera falsa a una persona real, será «apócrifo» (*apocryphe*); y si se atribuye a una persona imaginaria, será «ficticio» (*fictive*). Los dos juegos de categorías se pueden cruzar, y Genette propone el siguiente cuadro[11] con los nueve casos resultantes, para todos los cuales tiene ejemplos de la literatura francesa:

7 Gérard Genette, *Seuils*, París: Éditions du Seuil, 1987, pág. 7.
8 *Ibid.*, pág. 8.
9 *Ibid.*, págs. 150-81.
10 *Ibid.*, págs. 165-80.
11 *Ibid.*, pág. 168.

| | **autorial** | **alógrafo** | **actorial** |
|---|---|---|---|
| Auténtico | A | B | C |
| Ficticio | D | E | F |
| Apócrifo | G | H | I |

Como en tantos otros ejemplos de esa crítica estructuralista ya casi totalmente extinta en los estudios literarios, el trabajo de Genette tiene el mérito de sistematizar las posibilidades, de darles nombre y de hacer explícitas sus funciones. En lo que a nosotros nos concierne, la mayoría de los textos que veremos pertenecen al grupo A (esto es, compuesto efectivamente por el mismo autor del texto prologado), aunque veremos también alguno que ha de insertarse en el grupo B (esto es, escrito por persona distinta del autor de la obra prologada).

Para el caso concreto del prólogo en la literatura española, contamos con las obras de Alberto Porqueras Mayo, que en 1957 publicó su estudio *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*[12]. En dicho trabajo, con una aproximación eminentemente empírica y desprovista del aparato teórico más moderno[13], Porqueras Mayo acierta a caracterizar el prólogo, en primer lugar, como un género literario dotado de su propia tradición, de características formales definidas y de funciones claramente identificables. También propone Porqueras Mayo una taxonomía de estos textos, atendiendo a los criterios obvios de estructura (y así habría prólogos en verso, en forma epistolar, dirigidos al libro, prólogos-dedicatoria y prólogos ajenos —en lo que coincide con Genette—) y de contenido (según el cual los prólogos podrían ser: presentativos, preceptivos, doctrinales y afectivos). Se ocupa también Porqueras Mayo de señalar las características esenciales de los prólogos, todas las cuales aparecen en los textos en los que nos detendremos más adelante. A este estudio de carácter teórico-descriptivo, Porqueras Mayo añadió en años sucesivos la publicación de dos antologías de prólogos, dedicadas la primera al Renacimiento y la segunda al Manierismo y al Barroco, en las que se recogen abundantes ejemplos íntegros de prólogos significativos y se extraen sus características generales[14].

Otro de los intereses fundamentales de Porqueras Mayo, tanto en su estudio de 1957 como en las antologías posteriores, es presentar la *topica* que preside

---

[12] Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid: C.S.I.C., 1957.

[13] Porqueras Mayo (pág. 94) llega incluso a decir que «no vamos a entrar en detalles sobre qué se debe entender por "género literario"».

[14] *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid: C.S.I.C., 1965 y *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid: C.S.I.C., 1968.

gran parte de los textos prologales. Una de sus referencias fundamentales en ese empeño es la célebre obra de Ernst R. Curtius *Literatura europea y Edad Media Latina*, que había aparecido hacía relativamente poco[15]. A pesar de ciertas particularidades, y aunque Porqueras Mayo no lo señala, la *topica* de los prólogos coincide, en lo fundamental, con la *topica* que la retórica clásica asigna al exordio. Recordemos así que Lausberg[16], en su conocido y útil compendio, presenta los dos tipos tradicionales de exordio (*proemium* o *insinuatio*, según la causa seas más o menos defendible) y consigna como objetivo fundamental del *proemium* hacer al juez benévolo, dócil y atento. Para conseguir la atención del destinatario deberá evitarse el *taedium* (de ahí el tópico de la *brevitas* y la insistencia en la importancia del asunto que se va a tratar). La *benevolentia*, por otro lado, se puede alcanzar por cuatro vías, a saber, a partir del ensalzamiento de la persona del orador, mediante la presentación negativa de la parte opuesta, a través del elogio del público receptor o, en último lugar, recurriendo a la presentación favorable de la propia causa defendida. Pues bien, estas coordenadas en las que se sitúa el *proemium* o *exordium* del discurso en la retórica clásica tienen mucho en común, como puede verse, con las funciones que desempeña el prólogo del Siglo de Oro y que Porqueras Mayo presenta en sus obras.

Por poner aún más de relieve hasta qué punto el carácter introductorio de proemios oratorios y prólogos literarios auriseculares les obliga a compartir características comunes, acudiremos por último a la obra Bice Mortara[17], en la que se condensan en cuatro los *tópoi* principales que la *rhetorica recepta* atribuye al *exordium*: la afectación de modestia (que persigue la *captatio benevolentiae*); el uso de máximas, proverbios y sentencias; la declaración de la *causa scribendi* (en la que se incluiría la dedicatoria, el elogio del destinatario de la obra, la mención de los méritos y deméritos propios, la invocación a la divinidad, etc.); y, por último, la fórmula de la *brevitas*, en relación con lugares como *ex pluribus pauca, o pauca e multis* (pocas de entre las muchas cosas que podrían decirse).

Señalemos, por último, que en cuanto al interés de la crítica por prólogos concretos de este período, sin duda son los prólogos a textos de prosa de ficción

---

[15] En efecto, la traducción al español de esta obra realizada por Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre se publicó en el Fondo de Cultura Económica en 1955, sólo siete años después de la aparición del original *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Berna, 1948).

[16] Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literaria*, Madrid: Gredos, 1966-1968, pág. 255.

[17] Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid: Cátedra, 1991, pág. 98.

los que centran la atención de los estudiosos[18] y, en especial, los del *Lazarillo*[19] y el *Quijote*[20], como, por otra parte, podría esperarse.

## 3. La inevitabilidad del prólogo: reacciones (Quevedo, Cervantes y Lope)

Uno de los rasgos en los que Porqueras Mayo pone gran énfasis es en el carácter inexcusable de los prólogos: es imposible publicar un libro sin el prólogo correspondiente, que generalmente es obra del mismo autor, ya que, como decía Genette, es precisamente el paratexto lo que convierte a un texto en libro, en objeto que circula y se difunde entre el público lector. Esta misma inevitabilidad acaba generando, por un lado, prólogos en los que es más que evidente su carácter circunstancial, que resultan forzados, en los que todo suena un tanto mecánico, y, por otro, textos prologales que juegan con las convenciones habituales. Nos detendremos en tres casos que ilustran estas diferentes actitudes ante la imposición que encuentra todo autor para escribir un prólogo que ha de anteponer a su obra.

---

[18] Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIème siècle*, Ginebra: Droz, 1996.

[19] Alberto M. Forcadas, «El entretejido de la Propalladia de Torres Naharro en el prólogo y Tratado I del Lazarillo de Tormes», *Revista de Literatura* 56 (1994), págs. 309-48; Fernando Cabo Aseguinolaza, «El caso admirable de Lázaro de Tormes: el prólogo del Lazarillo como insinuatio», *Bulletin Hispanique*, 97 (1995), págs. 455-64; José Luis Madrigal, «Algunas observaciones sobre la intención en el Prólogo del Lazarillo de Tormes», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado (coords.), Madrid: Castalia, 2001, págs. 403-10; Antonio Ramajo Caño, «El perfil ciceroniano en el prólogo del Lazarillo», *Revista de Filología Española*, 81 (2001), págs. 353-67.

[20] Lillian von der Walde Moheno, «El prólogo a la segunda parte de El Quijote», *Signos* (1989), págs. 77-91; Óscar L. Ayala Flores, «Elementos de prólogo picaresco en el prólogo I al Quijote», en *CIAC-I* (1990), págs. 187-92; Carmen Escudero Martínez, «El prólogo al Quijote de 1605, clave de los sistemas estructurales y tonales de la obra», en *CIAC-I* (1990), págs. 1811-85; Frances Holden Young, *The Transformation of prologue rhetoric and pastoral poetics in «Don Quijote de la Mancha»*, Ann Arbor: UMI, 1992; José María Paz Gago, «Texto y paratexto en el Quijote», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro...*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, vol. II, págs. 761-8; Charles Presberg, «"This is not a prologue": paradoxes of historical and poetic discourse in the prologue of Don Quixote, Part I», *Modern Language Notes*, 110 (1995), págs. 215-39; Salvador J. Fajardo, «"Guiding the idle reader": the rethoric of the prologue to Don Quixote I», *Letras Hispanas*, 1 (1995), págs. 20-33; José Manuel Martín Morán, «Paratextos en contexto. Las dedicatorias cervantinas y la nueva mentalidad autorial», en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Academia de España en Roma, 27-29 septiembre 2001)*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001, págs. 257-72.

### *3.1. Quevedo y el «Discurso de todos los diablos»*

El primero de ellos pone de relieve el hastío que unos cuantos decenios de repetición incansable de tópicos y fórmulas acaban causando en el posible lector de un prólogo. En efecto, Francisco de Quevedo, figura literaria especialmente inclinada a ese juego con las convenciones, es autor de un texto que, para ser un prólogo, es relativamente breve, pero en el que se encuentran alusiones a prácticamente todos los lugares comunes de los textos prologales. Se trata del prólogo al *Discurso de todos los diablos*, que aparece introducido por el siguiente título, que ya deja clara la intención de Quevedo de satirizar la tradición con la que se encuentra, de componer un prólogo que no sea exactamente un prólogo: «Delantal del libro; y le hace prólogo o proemio quien quisiere». El texto completo es el siguiente:

> Estos primeros renglones, que suelen, como alabarderos de los discursos, ir delante haciendo lugar con sus letores al hombro —píos, cándidos, benévolos o benignos— aquí descansan deste trabajo y dejan de ser lacayos de molde y remudan el apellido, que, por lo menos, es limpieza. Y a Dios y a ventura, sea vuestra merced quien fuere, que soy el primer prólogo sin tú y bien criado que se ha visto, o lea, o oiga leer.
>
> Este tratado es de todos los diablos; su título, *El infierno enmendado*. No se canse vuestra merced en averiguar lo uno ni en disputar lo otro, que ya oigo a los pelmazos graduados el «no puede ser»: que enmendarse sumitur in bonam partem, y el infierno… Ergo remito la solución a Lucifer, que é dará cuenta de sí, pues en cosa tan menuda se atollan tan reverendas hopalandas y un grado tan iluminado y una barba tan rasa. Ésta es de mis obras la quintademonia, como la quintaesencia. No se escandalice del título. Créame y hártese del infierno vuestra merced, que podría ser diligencia para escusarle. Si le espantare, conjúrele y no le lea, ni le dé a los diablos, que suyo es. Si le fueren de entretenimiento, buen provecho le hagan, que aquél sabe medicina que de los venenos hace remedios; y agradézcame vuestra merced que por mí le enseñan los demonios, que a todos tientan. Si vuestra merced fuese murmurador sería otro tanto oro, que a puras contradiciones y advertencias me daría a conocer; y no ha de haber Zoilo, ni envidia, ni mordaz, ni maldiciente, que son el Sodoma y Gomorra, Datán y Abirón de la paulina de los autores. Y si fuere título quien leyere estos renglones tráguese la merced y haga cuenta que topó con un señor de lugares por madurar o con un hermano segundo que no pide prestado, que suelen rapar a navaja las señorías[21].

[21] Francisco de Quevedo, *Discurso de todos los diablos o infierno emendado*, ed. Alfonso Rey, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, 2003, vol. I, t. II, págs. 487-9.

### *3.2. El primer prólogo al «Quijote»*

Unos años más temprano es el famoso prólogo de Cervantes a *Don Quijote de la Mancha*, en cuyas primeras líneas el autor afirma que considera una pesada carga[22] el deber de escribir un prólogo a su *Quijote*:

> Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla [la historia del *Quijote*], ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo[23].

Y arremete contra la presencia de lo que considera vana erudición:

> Porque, ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina; sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes?[24]

Para advertir a continuación que su obra carecerá de tales alardes:

> De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del A B C, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro.[25]

Introduce entonces Cervantes a un «amigo» (curioso recurso prologal) que le aconseja sobre cómo cubrir el expediente de aparentar erudición. Entre otras cosas, este amigo le dice:

---

22 Véase al respecto Francisco J. Martín, «Los prólogos del Quijote: la consagración de un género», *Cervantes*, 13 (1993), págs. 77-87 (pág. 78); véase, además, la bibliografía a la que remite Mario Socrate en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Crítica, 1998, Volumen complementario, pág. 14.

23 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid: Castalia, 1998, pág. 64.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*, pág. 65.

> En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer, de manera que venga a pelo, algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o, a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscalle; (…)[26]

### *3.3. Varias dedicatorias de Lope*

La reacción de Cervantes se dirige contra ciertas prácticas generales y extendidas, pero con seguridad Cervantes tenía muy presente a Lope de Vega[27], especialmente aficionado a recurrir a los métodos ridiculizados por Cervantes. En efecto, un buen ejemplo de prólogos de circunstancias adobados con citas eruditas serían algunas de las dedicatorias de Lope de Vega a sus comedias. Como es sabido, Lope tomó cartas en la publicación de sus obras dramáticas, entre otras cosas, para atajar la difusión sin su control de las mismas: así, Lope intervino directamente en las partes XIII a XX, que aparecieron, en fechas muy posteriores a los estrenos correspondientes, entre 1620 y 1625 (por lo que, claro está, Cervantes no podía referirse a los textos concretos en los que nos detenemos a continuación). Como bien se sabe, cada una de las partes comprende doce obras, lo que eleva a noventa y seis las comedias que agrupó Lope en estos cinco años. Pues bien, Lope introdujo una dedicatoria a cada uno de sus textos dramáticos, y aunque es proverbial la facilidad de la pluma de este autor, la lectura de este casi centenar de textos liminares e introductorios deja bien claro que en muchas ocasiones Lope no puso el mayor de los cuidados en la composición de los mismos[28].

Por poner un ejemplo, veamos el caso de las dedicatorias a tres comedias que, con seguridad, fueron redactadas en momentos muy próximos entre sí: dos de ellas están incluidas en la Parte XIV, publicada en 1620 (*El caballero de Illescas* y *La ingratitud vengada*) y la otra, en la Parte XVI, aparecida al año siguiente (*Las mujeres sin hombres*). La primera de ellas, *El caballero de Illescas*, está dedicada a Vicente Espinel, del que Lope elogia sus cualidades de poeta y músico. Y precisamente con el fin de ensalzar el poder de la música, va ensartando Lope una serie de ejemplos de la Antigüedad, que no se encuentran entre los más célebres. Dice Lope:

---

[26] *Ibid.*, pág. 66.

[27] Véase al respecto Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, «Ravisio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica», *Tonos*, 4 (2002), http://www.um.es/tonosdigital/znum4/index.htm.

[28] Sobre el conjunto de las dedicatorias de Lope, véase Thomas E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia: University of North Carolina, 1975.

> Con música curaban mortales enfermedades Terprandro, Arión y Hismenias, graves filósofos, y lo confirma la opinión de Avicena. Solamente en honra de la música hallaron en las rigurosas leyes de Licurgo blandura los lacedemonios. Dejó Alejandro el convite y tomó las armas incitado de la música de Timoteo Milesio, […].[29]

Y un poco más abajo:

> …la virtud es premio de sí misma y la fama no muere pues hoy vive la de Anagenoris a cuya música debieron su libertad cuatro ciudades.[30]

De manera similar opera Lope en la dedicatoria a *La ingratitud vengada*, ya que casi en las primeras líneas acude a varios ejemplos de célebres ingratos de la Antigüedad.

En tercer lugar, en la dedicatoria a *Las mujeres sin hombres*, siendo como es el asunto de la obra un episodio de la mitología clásica protagonizado por las amazonas, enumera Lope al principio del texto una serie de ejemplos de amazonas que dice se pueden encontrar en autores tan diversos como los poco frecuentados Beroso y Diodoro Sículo o el más socorrido Justino:

> Hubo antiguamente muchas y en diferentes partes; de las africanas hace memoria Beroso; de las scíticas Diodoro, que éstas fueron las que mataron a sus maridos y que jamás fueran vencidas de Hércules si Antiopa en Temiscira no se enamorara de Teseo; claro estaba que el valor de mujeres determinadas sólo con la blandura del amor podía ser vencido. De alguna lo fue Alejandro visitando en Hircania (como refiere Justino) a Thalestris, su hermosa reina, que llevaba en su compañía trescientas mil mujeres.[31]

Como el lector avisado habrá probablemente deducido, Lope recurre en todos los casos a un manual que le proporcione los ejemplos correspondientes, en concreto a la socorrida *Officina* de Ravisio Textor[32].

De la lectura de estos prólogos y dedicatorias podemos deducir contra qué reaccionan (o de qué son expresión, más bien, en el caso de Lope), sobre todo, estos autores: contra la presencia de los clásicos como autoridad.

---

[29] Lope de Vega, *Parte catorce de las Comedias*, fol. 124v. y Case, 1975, págs. 98-9.

[30] Lope de Vega, *Parte catorce de las Comedias*, fol. 125r. y Case, 1975, pág. 99.

[31] Lope de Vega, *Décima sexta parte de las Comedias*, fols. 87r.-87v. y Case, 1975, pág. 149.

[32] *Officina*, Basilea: Herederos de N. Brylinger, 1557, cols. 853-861 (para las referencias a los músicos), cols. 1241-1245 (para los ejemplos de ingratitud) y cols. 409-411 (listado de amazonas célebres); el ejemplar que hemos utilizado está depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura 2/1885.

## 4. La carga aparentemente bien llevada: prosas varias

Durante el Renacimiento y el Barroco europeos hicieron especial fortuna editorial diversos géneros librarios que tenían en común ofrecer al lector recopilaciones de materiales de procedencia muy diversa, agrupados según un esquema más o menos prefijado. Colecciones de dichos y sentencias, de refranes comentados, o de breves textos expositivos sobre los temas más diversos constituyeron obras muy leídas en la época: piénsese, para el caso español, en ejemplos como la difundidísima *Silva de varia lección* de Pedro Mejía, la interminable sarta de chistes de la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz o la colección paremiológica que Juan de Mal Lara tituló *Filosofía vulgar*[33].

Que los clásicos ejercen presión también es evidente en estas obras de prosa misceláneas: los prólogos correspondientes presentan una insistencia muy enfática en el recurso a la Antigüedad, en cómo la labor del autor ha sido actuar de puente casi filantrópico entre ese legado inagotable y el público lector que no conoce la lengua que da acceso a ese mundo. Es más, precisamente el prestigio de la literatura grecolatina es lo que sirve de pretexto para la propia existencia de la obra, cuya función principal, declaran sus autores, sería doble: la citada de acercar al lector al menos parte de un acervo que le resulta inaccesible y la de dignificar la lengua y la cultura nacionales elaborando productos literarios equiparables a los antiguos. Mejía, por ejemplo, se expresa en los siguientes términos en el prólogo a su *Silva*, haciendo gala de la habitual modestia:

> (…) habiendo gastado mucha parte de mi vida en leer y pasar muchos libros, e así en varios estudios, parescióme que si desto yo había alcanzado alguna erudición o noticia de cosas, que, cierto, es todo muy poco, tenía obligación a lo comunicar y hacer participantes dellos a mis naturales y vecinos, escribiendo yo alguna cosa que fuese común y pública a todos.[34]

Para poco después asociar esta idea a la del engrandecimiento del castellano:

> Por lo cual yo, preciándome tanto de la lengua que aprendí de mis padres, como de la que me mostraron preceptores, quise dar estas vigilias a los que no entienden los libros latinos, y ellos principalmente quiero que me agradezcan

[33] Sobre el género de la miscelánea y sus relaciones con otros géneros afines, véase Asunción Rallo Gruss, «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro* 3 (1984), págs. 159-180; Mercedes Alcalá Galán, «Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural», *Dicenda* 14 (1996), págs. 11-19; y Asunción Rallo Gruss, «Tópicos y recurrencias en los resortes del didactismo: confluencia de diferentes géneros», *Criticón* 58 (1993), págs. 135-154.

[34] Pedro Mexía, prólogo a *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid: Castalia, 2003, pág. 39.

> este trabajo, pues son los más y los que más necesidad y deseo suelen tener de saber estas cosas. Porque yo, cierto, he procurado hablar de materias que no fuesen muy comunes, ni anduviesen por el vulgo, o que ellas de sí fuesen grandes y provechosas, a lo menos a mi juicio.[35]

La manera en la que Mejía declara, a medias como puede verse, el criterio de selección que ha empleado en su *Silva* delata, sin embargo, cierto desajuste entre la supuesta intención culturizante y el resultado final, en el que la presencia de lo exótico, lo legendario, lo fantástico y, en suma, lo paradoxográfico, es más que notable. Por ello se ve forzado Mejía a defenderse de posibles ataques:

> En lo que toca en la verdad de la historia, y de las cosas que se tratan, es cierto que ninguna cosa digo ni escribo que no la haya leído en libro de grande auctoridad, como las más veces alegué. Así que será justa cosa que, antes que ninguno condene lo que leyere, considere primero el auctoridad e razón que se da. Porque no todo lo que un hombre no sabe o no entiende ha de tener por no cierto.[36]

Una contradicción afín a la de Mejía puede encontrarse en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz. En su prólogo, el autor justifica el carácter de su obra recurriendo al deseo de equiparar la cultura propia con la antigua:

> En tanta multitud de libros, Excelentísimo señor, como cada día se imprimen, y en tan diversas y ingeniosas invenciones que con la fertilidad de los buenos juicios de nuestra nación se inventan, me pareció se habían olvidado de uno, no menos agradable que importante, para quien es curioso y aficionado a las cosas proprias de su patria: y es la recopilación de sentencias y dichos notables de españoles. Los cuales como no tengan menos agudeza y donaire, ni menos peso, o gravedad, que los que en libros antiguos están escriptos, antes en parte, como luego diré, creo que son mejores; estoy maravillado qué ha sido la causa que no haya habido quien en esto hasta agora se haya ocupado.[37]

Melchor de Santa Cruz, sin embargo, saquea literalmente fuentes de todo tipo (europeas contemporáneas y clásicas grecolatinas por igual), con lo que los apo-

---

35 *Ibid.*, pág. 40.

36 *Ibid.*, pág. 42. Véase al respecto Antonio Prieto, «El contar fantástico en las misceláneas del siglo XVI», *Lucanor* 14 (1997), págs. 47-59.

37 Melchor de Santa Cruz, prólogo a *Floresta española*, ed. Maximiliano Cabañas, Madrid: Cátedra, 1996, pág. 113.

tegmas que el autor pone en boca de supuestos españoles provienen de anécdotas protagonizadas por italianos o franceses cuando no por romanos o espartanos que aparecían en obras como la de Valerio Máximo[38].

Lo que aquí nos interesa subrayar es hasta qué punto había cierto desajuste entre la importancia concedida al mundo clásico en ciertas instancias culturales y el horizonte de expectativas de un público lector cada vez más amplio al que los escritores quieren satisfacer sin reconocerlo abiertamente. En esa encrucijada, autores como Mejía o Santa Cruz simulan sobrellevar bien la carga de la literatura grecolatina, y así lo declaran en sus prólogos, pero su práctica real revela más bien un intento de zafarse de esa presión y de recurrir a lo más anecdótico y trivial de ese legado cuyas virtudes y autoridad se pregonan.

## 5. El peso bien manejado: la poesía 'lírica'

Si hay un ámbito en el que esa presión que ejercen los modelos clásicos, aunque a veces conflictiva, se resuelve más consciente y satisfactoriamente, ése es el de la poesía lírica que arranca con Garcilaso. En efecto, frente a los ámbitos de la prosa (narrativa o más o menos didáctica) y del drama, el mundo de la poesía tiene una ventaja: el mecanismo fundamental de la intertextualidad presupone unos modelos que se actualizan constantemente en los textos de nueva producción. Se trata, además, de un mecanismo que a la poesía en español le viene doble y hasta triplemente dado, por así decir: en primer lugar porque decide conscientemente ser una poesía 'derivada' en el sentido de adoptar modelos explícitos e identificables por el lector, y en segundo lugar porque los modelos elegidos (el italiano y el antiguo) incluyen a su vez como uno de sus elementos el propio procedimiento intertextual.

En parte por ello los prólogos a numerosas colecciones poéticas de esta época son a menudo lo que Genette llama alógrafos, esto es, escritos por persona distinta del autor, que, lógicamente y por lo dicho anteriormente, aspira a que su poesía se entienda sin prólogo en el que se hagan torpemente explícitas cuestiones que el lector avisado, experto, debe deducir y experimentar a la vez. Este imperio de lo intertextual es lo que el Brocense defiende en el prólogo a su edición de Garcilaso:

> (…) Apenas se divulgó este mi intento, quando luego sobre ello se levantaron diversas y contrarias opiniones. Pero una de las que más cuenta se hace es decir que con estas anotaciones más afrenta se hace al poeta, que

[38] Las fuentes grecolatinas de la *Floresta*, así como de otras muchas de estas obras de la época, han sido detalladamente estudiadas en Pilar Cuartero Sancho, *Fuentes clásicas de la literatura paremiológica española del siglo XVI*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981.

> honra, pues por ellas se descubren, y manifiestan los hurtos, que antes estavan encubiertos. Opinión por cierto indigna de respuesta, si hablássemos con los muy doctos. Mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos[39].

Y es que, como decíamos, el mecanismo de la *imitatio* ya se encuentra en el modelo:

> Ningún Poeta Latino ay, que en su género no aya imitado a otros, como Terencio a Menandro, Séneca a Eurípides; y Virgilio no se contentó, con caminar siempre por la huella de Homero; sino también se halla aver seguido a Hesíodo, Theócrito, Eurípides, y entre los Latinos a Ennio, Pacuvio, Lucrecio, Catulo, y Sereno; (…)[40].

Cuestiones afines a éstas trata también a cuento de Garcilaso el poeta Francisco de Medina, que en su prólogo a las *Anotaciones a Garcilaso* de Fernando de Herrera compone un auténtico manifiesto literario en el que al hilo de la obra de Herrera se traen a colación una serie de cuestiones fundamentales sobre la situación de la poesía española en aquel momento. Así, aparece el lugar común[41] del lamento por el abandono de la propia lengua y la incitación a remediarlo:

> Por lo qual me suelo marauillar de nuestra floxedad y negligencia, porque aviendo domado con singular fortaleza i prudencia casi divina el orgullo de tan poderosas naciones i levantado la magestad del reino de España a la mayor alteza que jamás alcançaron fuerças umanas, i, fuera d'esta ventura, aviéndonos cabido en suerte una habla tan propria en la sinificación, tan blanda para doblalla a la parte que más quisiéremos, ¿somos —diré— tan descuidados (o tan inorantes) que dexamos perderse aqueste raro tesoro que posseemos?[42]

En una situación así, sólo en la retórica y en la poesía ve Medina esperanza, aunque escasa:

---

39 Francisco Sánchez de las Brozas, prólogo a su comentario a Garcilaso, en *Opera omnia*, Ginebra: Frères de Tournes, 1766, vol. IV, págs. 36-37; reproducido por Antonio Gallego Morel, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid: Gredos, 1972 (2ª ed.), págs. 23-24.

40 *Ibid.*

41 Sobre la tópica del prólogo, véase Porqueras Mayo, *op. cit.*, págs. 7-30.

42 Para el texto completo, véase Francisco de Medina, prólogo a Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra, 2001, págs. 187-203.

> Dos linages de gentes ai en quien deviéramos poner alguna esperança: los poetas i los predicadores, mas los unos, i también los otros (hablo de los que tengo noticia) no acuden bastantemente a nuestra intención. (…) Los poetas, cuyos estudios principalmente se encaminan a deleitar los letores, estavan más obligados a procurar la lindeza d'estos atavíos para hazer sus versos pomposos i agradables; pero puesto que en los más ai agudeza —don propio de los españoles— i en los mejores buena gracia en el dezir, con todo bien se echa de ver que derraman palabras vertidas con ímpetu natural, antes que assentadas con el artificio que piden las leyes de su professión. Las cuales, o nunca vinieron a su noticia, o si acaso las alcançaron, les pareció que la esención de España no estaba rendida a sugeción tan estrecha.[43]

El juicio de Medina no es del todo negativo: sí hay ejemplos, al menos de poetas, que han sabido manejar bien el peso del legado antiguo y han llegado a escribir obras comparables con las de sus modelos:

> Con todo, no bastaron tantos i tan grandes impedimentos para que algunos de los nuestros no hablassen i escriviessen con admirable eloquencia. Entre los cuales se debe contar primero el ilustre cavallero Garci Lasso de la Vega, príncipe de los poetas castellanos, en quien claro se descubrió cuánto puede la fuerça de un ecelente ingenio de España i que no es impossible a nuestra lengua arribar cerca de la cumbre donde ya se vieron la griega i latina si nosotros con impiedad no la desamparássemos. (…) En conclusión, si en nuestra edad á avido ecelentes poetas, tanto que puedan ser comparados con los antiguos, uno de los mejores es Garci Lasso (…).[44]

Acabemos señalando que la razón por la que la poesía lírica, con Garcilaso a la cabeza, consigue ajustar su relación con los modelos de manera a la vez más intensa y más satisfactoria que en otros ámbitos genéricos se debe al público potencial al que se dirige: al igual que la poesía de Virgilio o de Propercio, la de Garcilaso o Aldana tiene como destinatarios a una elite de la que se puede esperar no sólo la comprensión del mecanismo intertextual, sino incluso su participación activa e imprescindible en el diseño del horizonte de expectativas en el que dicho género ha de desarrollarse.

---

[43] *Ibid.*

[44] *Ibid.*

## 6. Conclusión

El recorrido por todos estos prólogos proporciona al menos unas líneas generales sobre los ámbitos genéricos en los que se declara una mayor o menor reacción ante el peso que ejercen los modelos de la Antigüedad. El panorama que se deduce refuerza lo ya conocido: dicho peso se deja sentir, en orden decreciente, en primer lugar en la épica y en la lírica (los ámbitos más desproblematizados en la negociación de su relación con el pasado); a continuación, en la prosa didáctica (en la que la *aemulatio* se anuncia pero no se da de manera tan clara); en menor medida en el teatro (con la enorme discusión de la que Lope fue figura central); y, por último, en la prosa de ficción (que resulta ser el género sin precedente claramente identificable en el mundo antiguo y el destinado a un público de menor formación).

# EL *LOCUS AMOENUS* Y OTROS TÓPICOS POÉTICOS RELACIONADOS CON LA NATURALEZA

PRIMITIVA FLORES SANTAMARÍA
(Universidad Autónoma de Madrid)

La naturaleza fue durante toda la Antigüedad una fuente importante de inspiración poética. Y la retórica, lo mismo que reproduce siempre la imagen del hombre ideal, también dejó establecido el paisaje ideal de la poesía. El tópico del paisaje ideal o *locus amoenus*, uno de los más utilizados en toda la literatura occidental desde Grecia y Roma, ha sido perfectamente estudiado por Curtius[1], por consiguiente, en este trabajo me centraré en el diferente uso que los autores clásicos hicieron de él.

Las bases del tópico y sus elementos esenciales se remontan a Homero. Tanto en la Ilíada como en la Odisea aparece el paisaje ideal configurado, normalmente, por un grupo de árboles con fuentes o agua que fluye de los manantiales, prados placenteros donde viven las ninfas:

> Y ninguna de las ninfas, que moran las hermosas forestas,
> Los manantiales de los ríos y los herbosos prados.[2]

o están consagrados alguna divinidad, por ejemplo, el bosque, en el que Nausica aconseja a Ulises que se esconda, estaba dedicado a Atenea:

[1] E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981, vol. I, págs. 280-9.

[2] Homero, *Il*, XX 8-9, trad., E. Crespo, Madrid: Gredos, pág. 501.

«Aledaño al camino verás el espléndido bosque
de Atenea, sus chopos, su fuente y un prado en su torno
donde tiene mi padre un cercado de viña florida».[3]

Uno de los elementos esenciales de este paisaje ideal homérico es la fertilidad, como segunda característica hay que señalar que estos parajes pueden ser naturales o bien interviene en ellos el hombre, como ocurre con el jardín de Alcinoo[4], donde abundan los árboles frutales de diferentes especies: perales, granados, membrillos, higueras, manzanos de espléndidas pomas, vides, olivos, que producen frutos durante todo el año. La sombra es imprescindible para estos lugares ideales, tanto como las aves, la brisa, y las fuentes que vierten sus aguas en este jardín.

Otros lugares relacionados con el paisaje ideal son las grutas. Una de ellas, la de Calipso[5] es un lugar de ensueño:

«A la cueva servía de cercado un frondoso boscaje
de fragantes cipreses, alisos y chopos, en donde
tenían puesto su nido unas aves de rápidas alas,
[...]
En el mismo recinto y en torno a la cóncava gruta
Extendíase una viña lozana, florida en gajos,
Cuatro fuentes en fila, cercanas las cuatro en sus brotes,
despedían a lados distintos la luz de sus chorros,
delicado jardín de violetas y apios brotaba
en su torno…».

Estas y otras muchas descripciones del paisaje ideal están estrechamente relacionadas con la vida placentera. En estos lugares paradisíacos no hay dolores ni sufrimientos. Y después de una vida tranquila los hombres pasarán al Eliseo, el paraíso terrenal, que posee las mismas características descritas en el paisaje terreno: allí reina una eterna primavera y allí soplan los mismos vientos[6]. De este paisaje homérico beberán los poetas posteriores y de él tomarán los diferentes motivos que, poco a poco, se irán convirtiendo en patrimonio estable de una larga tradición: el lugar encantado de la eterna primavera, el *locus amoenus* con sus elementos esenciales a los que puede añadirse el canto de las aves, el soplo de la brisa, las flores.

---

3 Homero, *Od.* VI 291-3, trad., J. M. Pabón, Madrid: Gredos, pág. 108.
4 Homero *Od.* VII 112 y sigs.
5 Homero, *Od.* V 63, *op. cit*., pág. 85.
6 *Cfr.* Homero, *Od.* IV 565; VI 42 y sigs.

En los himnos a los dioses atribuidos a Homero, estos motivos aparecen enriquecidos con nuevos elementos, por ejemplo en el himno a Demeter la descripción de la pradera está tapizada de toda clase de flores: rosas, violetas, narcisos, lirios, jacintos, etc. Este mismo repertorio aparece en la Europa de Mosco. Más tarde los poetas alejandrinos recurren a este tipo de descripciones idílicas e invitan a sentarse al borde de una fuente y a la sombra de un frondoso plátano.[7]

El *locus amoenus* que, desde la época augústea, constituye el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza, aparece como término técnico en el libro XIV de las Etimologías de Isidoro de Sevilla, en su estudio sobre las designaciones de los diferentes lugares «*locorum uocabula*» y entre los que incluye los *loca amoena:*

> «Varrón dice que se califica de "amenos" a ciertos lugares porque sólo invitan al amor e inducen a amarlos (*amare*). Verrio Flaco opina que es porque son lugares que no reportan fruto (*munus*) ni tienen cometido alguno específico, y es como si se los llamara *amunia*, sin fruto, porque de ellos no se recoge ningún producto»[8]

También Servio[9] hace derivar la palabra de amor y en estos términos explica el vocablo: «*AMOENA sunt loca solius uoluptatis plena, quasi "amunia". Unde nullus fructus exsoluitur, unde etiam nihil praestantes "immunes" uocamus*»

Dentro de la poesía latina este *topos* se tiñe y reviste de diferentes connotaciones, según los autores y los diferentes géneros literarios. Lucrecio nos presenta el *locus amoenus*, como el lugar de encuentro y discusión de un grupo de amigos y en contraste con los palacios de dorados artesonados[10]:

> «Más grato es... tendernos unos junto a otros en el césped suave, cabe un arroyuelo, a la sombra de un árbol copudo, y regalar el cuerpo sin grandes dispendios; sobre todo si el cielo sonríe y la estación del año esparce de flores el verdor de la hierba»[11]

---

7 *Cfr.* Nikias, *Anthol. Pal*. IX 315; XVI 189.

8 Isidoro, *Etym*. XIV 8, 33.

9 Servio, *Ad Aen.*, V 734.

10 Eran estos el lugar común de la diatriba, *cfr.* Ennio, *Scaen*. 95; Virgilio, *Aen*. II 448; Plinio XXXIII 3, 18; Horacio, *Carm*. II 16.

11 Lucrecio II 29-33, trad., E. Valentí, Madrid: Alma Mater, vol. I, pág. 65.

En esta escena lucreciana, en este simposio a la sombra del árbol, percibimos reminiscencias platonianas. Ya en el diálogo Fedro[12] vemos cómo Sócrates invita a Fedro a que busque algún lugar tranquilo para sentarse:

> FEDRO.—¿Ves aquel plátano altísimo? Allí hay sombra, una ligera brisa y césped mullido para sentarnos, o, si queremos, recostarnos.
>
> SÓCRATES.—Puedes avanzar.
>
> FEDRO.—El riachuelo se muestra encantador, límpido, transparente y muy propio para que a sus orillas jugaran las doncellas.

Por tanto, en Lucrecio la descripción del *topos* no es espontánea ni completamente latina. Es evidente que se puede advertir en ella un doble carácter: por un lado, el aspecto físico y sensual, la luz del sol, la sombra, el agua que corre; por otro, la atmósfera intelectual y recuerdos de la cultura helénica. El tópico se repite en un segundo pasaje al final del libro V (1392-7) donde el poeta aborda el tema de la invención de la música y, más concretamente, en el descubrimiento de la flauta, cuando en la soledad de los parajes, en el retiro de bosques y selvas, los pastores se deleitaban y cultivaban esos placeres. Quiero resaltar que en los dos pasajes la descripción del motivo o topos literario es idéntica, como idénticos son el número de versos, cinco, y los términos empleados: *postrati in gramine molli / propter aquae riuom sub ramis arboris altae*, lo que prueba que tanto en uno como en otro pasaje, el poeta nos presenta la expresión definitiva y, casi ritual, de la felicidad epicúrea, llena de sensualidad, brillante como sólo puede ofrecer la Naturaleza.[13] Quizás podríamos pensar en la analogía que existe entre esta descripción lucreciana, con su frescor, su hierba tierna, el agua que fluye, las flores, con la trasposición del paraíso supra-terrestre pitagórico.

Sin embargo, será en el género bucólico donde la naturaleza desempeñe un papel esencial. A los pastores corresponde un escenario especial, una región propia, que en un primer momento fue Sicilia y, más tarde, la Arcadia. Ya Teócrito enriqueció su poesía con todas las riquezas del lugar ideal, y bosqueja el escenario que sirve de decorado a sus pastores, mediante alusiones que estos mismos hacen a su entorno, por ejemplo, en el Idilio I (1-22) cada uno de los pastores propone un lugar diferente apacible y placentero[14]. Esta primera alusión tiene la estructura de un *locus amoenus* muy sencillo: un pino susurrante, fuentes, música de siringas. Otras veces, incluso, el paisaje ideal es motivo de discrepancias entre los pastores, como en el Idilio V donde uno de los pastores desprecia el lugar favorito del otro:

---

[12] Platón, *Fedro* 229D-230 A, trad. L. Gil, Madrid: Guadarrama, 1981, págs. 281-2.

[13] Sobre la idealización de la vida del campo en Lucrecio, *vid.* D. J. Gillis, «Pastoral Poetry in Lucretius», *Latomus* 26, 1967, págs. 339-62.

[14] *Cfr.* Teócrito, *Id*. VII 135-143.

> «Lacón.—Más a gusto podrás cantar aquí, sentado a la sombra del acebuche, en la arboleda. Fría agua por acá se desliza, aquí tenemos césped y este lecho de hierba, aquí la cháchara de grillos».
>
> «Cometas.—No quiero ir ahí. Acá hay encinas, aquí hay juncias. Aquí suavemente susurran las abejas, junto a las colmenas. En este sitio hay dos fríos manantiales, y sobre un árbol los pájaros charlotean. La sombra no puede comparase con la que tienes tú. Desde lo alto lanza además sus piñas el pino»[15]

Ya en Teócrito aparecía un paraje ameno situado en un bosque salvaje, el famoso valle del Tempe, en un himno en el que canta a los Dioscuros, Castor y Ponideuces, y los hace entrar y contemplar la floresta rica y variada:

> «Al pie de lisa roca hallaron una fuente perpetua, rebosante de límpidas aguas; allá abajo los guijarros del fondo parecían plata y cristal. Cerca crecían elevados pinos, álamos blancos, plátanos y cipreses de alta copa; de flores perfumadas, grata labor de velludas abejas...»[16]

Otras descripciones de este mismo paraje las encontramos en otros autores, por ejemplo en Plinio[17] o en Eliano[18]. Tempe se había convertido en un nombre genérico de un tipo de paraje ameno como lo atestigua Servio en su comentario a un pasaje de las Geórgicas virgilianas[19].

Pero será Virgilio el que configure el tópico con la fusión, por un lado de la campiña italiana y, a la vez, el modelo de los idilios griegos. Desde el primer verso de la Égloga primera aparece el tema del paisaje, el pastor Títiro sentado a la sombra de un haya entre los ríos familiares y las fuentes sagradas. En los versos 42-3 de la égloga X aparecen todos los elementos esenciales del tópico:

> Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori,
> Hic nemus; hic ipso tecum consumerer aeuo

Todas la «fuentes musgosas», «la hierba más blanda que el sueño», «el madroño verde que os cubre con rala sombra» que Virgilio evoca, en este y otros pasajes,[20] se remontan a esa larga y compleja tradición que partiendo de Homero y a través

---

15 Teocrito, V 31-5, 45-50, trad., M. Teijeiro y T. Molinos, Madrid: Gredos, págs. 88-9.
16 Teócrito, XXII 36-42,, trad M. Teijeiro y T. Molinos, Madrid, Gredos, pág. 193.
17 Plinio IV 8, XV 31.
18 Eliano, *De nat*. Anim. III 1.
19 Servio, *Ad Geor.,* II 467.
20 *Cfr.* Virgilio*, Buc*. VII, 45.

de Teócito y los alejandrinos se fue incorporando a la poesía latina. Las flores, como uno de los elementos básicos del *locus amoenus*, aparecen con mucha frecuencia en las Bucólicas[21], o en el Culex[22] en el que se describe un prado, donde descansa el pastor y su ganado, con dieciocho clases de flores. Una de las razones de la insistencia de este tópico en la poesía bucólica virgiliana hay que buscarla en esa huída al campo y la evasión de las grandes aglomeraciones urbanas en las que el hombre vive agobiado, que impulsan al poeta a la búsqueda de paisajes placenteros y amenos apenas hollados por las pisadas del hombre.

También los pastores de Calpurnio Sículo, autor del s. III d. C., como los de Teócrito y Virgilio, sus modelos literarios, descansan en paisajes amenos y, por ello, el pastor Órnito invita a Coridón a ir «a ese bosque... donde el pinar espesa su grácil cabellera y alza la cabeza enfrentándose al ímpetu del sol, donde el haya protege las aguas, a su mismo pié brillante, y con ramas oscilantes trenza sombras»[23] o cuando, rememorando la gruta homérica de Calipso escribe:

> «Vayamos a los peñascos de la gruta cercana, peñascos de los que cuelga, en goteante vellón, verde musgo, cuyas rocas amenazantes trazan una cóncava bóveda... si queréis recostaros, verde está la hierba y mejor que los tapices».[24]

El poeta épico tiene necesidad de pintar el escenario de los hechos que va a relatar, situarlos en lugar real o ficticio, llamado en griego «topothesia» y al que los latinos nombraban como *situs terrarum*[25]. Para los poetas épicos fue muy importante esta indicación topográfica de los cambiantes escenarios de la acción. Ya en la Iliada encontramos señales que marcan los escenarios épicos." En el caso de Virgilio ese *locus amoenus* épico se concretiza en dos tipos de parajes: el bosque grandioso y la selva amena. El primero tiende a convertirse en una enumeración exhaustiva de árboles; el segundo en un texto de lucimiento. El gran genio del poeta de Mantua es que supo mezclar de forma magistral la descripción de la naturaleza y las escenas épicas.

Siguiendo su modelo los poetas épicos del siglo I d. C. introducen como elemento épico las florestas y las selvas, así Estacio nos muestra en su Tebaida[26] una selva con trece clases de árboles o Claudiano en el Rapto de Proserpina (II 107) describe un bosque con gran variedad de ellos.

---

21 *Vid*. Virgilio, *Buc*. II 45 y sigs.
22 Virgilio, *Culex* 399 y sigs.
23 Calpurnio, *Egl*. I 9-2; *cfr.* IV 1 y sigs.
24 Calpurnio, *Eg*l. VI 65 y sigs.
25 *Cfr.* Horacio, *Ep*. II 1, 251.
26 Estacio, *Teb*. VI 98.

Posteriormente y a través de la antigüedad tardía y la Edad Media pasa a la literatura posterior. El ejemplo más antiguo en castellano del *locus amoenus* aparece en el Poema del Mio Cid:

Entrados son los ifantes al robledo de Corpes,
Los montes son altos las ramas pujan con las nuobes,
Elas bestias fieras que andan aderredor.
Fallaron un vergel con una limpia font[27]

En el mayor exponente de la lírica latina, Horacio, encontraremos el tópico del *locus amoenus*, estrechamente unido a la fiesta simposiaca y al encuentro amoroso. En la descripción del paisaje poético horaciano predominan la sensualidad y un léxico específico cargado de color poético:

«O reclinado en un apartado césped
....
Allí donde el enorme pino y el blanco álamo
se complacen en entrelazar con sus ramas una sombra
hospitalaria. ¿Por qué será que el agua huidiza murmura
formando un tortuoso arroyo?
A este lugar manda que traigan vinos y ungüentos,
y las flores demasiado efímeras del ameno rosal»

Como podemos observar en este texto aparecen asociados al *topos* motivos dionisiacos como el vino, las guirnaldas, los ungüentos. Todos estos elementos propios del simposio, que ya habíamos visto en Platón o en Lucrecio, están unidos al pensamiento de la filosofía epicúrea. Como la primavera de Boticelli la famosa oda de *Soluitur acris hiems* (I 4) evoca, no toda la naturaleza, sino la floresta que la simboliza; los coros dirigidos por Venus, las Ninfas y las Gracias habitan en medio de mirtos y flores, al lado de Fauno «que ama los bosques umbrosos»,o la idílica descripción del *locus amoenus* en el famoso *Beatus Ille*, baste como ejemplo los versos siguientes:

«Al pié de la encina vieja o por la yerba
    mullida gusta de echarse
mientras en orillas altas mana el agua
    se queja el ave en el bosque

---

27 M. Alvar, *Poesía Española Medieval*, Barcelona: Planeta, 1969.

y el eco en las frondas del arroyo invita
a dormitar dulcemente».[28]

También en el resto de sus obras, en la Epístolas y en las Sátiras, revive Horacio la imagen del Paraíso terrestre siguiendo la beatitud epicúrea, esa es la naturaleza que él ama y con la que se identifica plenamente como confiesa a su gran amigo Fusco, un amante de la ciudad:

«Los mejores deseos para Fusco, amante de la ciudad
le envia un amante del campo........
............................ Yo alabo del campo ameno
los ríos, las piedras revestidas de musgo y el bosque»[29]

Es esta imagen la que, por su frecuencia, ha terminado por imponer a la fisonomía de Horacio su aspecto «báquico».

Con los poetas elegiacos las pasiones penetran en la poesía y buscan el reposo y el misterio del paisaje casi tan sereno como el de los dioses. Tibulo recurre, una y otra vez, al paisaje para enriquecer sus desarrollos amorosos y sus descripciones de la naturaleza parecen tomadas de la vida cotidiana de un Lacio rústico, tamizadas por una visión idílica. Ya en su primera elegía hace un breve esbozo de presentación de su tan querido *locus amoenus* y así exclama: «Podría evitar las ardientes salidas de la Canícula a la sombra de un árbol junto a riachuelos de agua que corre»[30] Otras veces, el motivo literario aparece unido a la descripción de la Edad de Oro que Tibulo, siguiendo el modelo virgiliano, introduce en sus elegías[31].

Propercio, más romántico que Tibulo, invita a su amada Cintia a ir con él «a las grutas húmedas de agua viva, sobre las montañas cubiertas de musgo»[32]. En la composición de este cuadro, de este jardín de las Musas, el poeta elegiaco quiere expresar la pasión, y, por consiguiente, ha perdido mucho de la realidad y de la verdad que encontrábamos en Horacio y se ha convertido en una simple alegoría. Propercio sigue la tradición poética de Calímaco y, sobre todo, de Filetas[33] y de ellos toma los elementos decorativos del *locus amoenus*: rocallas,

[28] Horacio, *Epo*. II 22-27, trad., M. Fernández Galiano, Madrid: Cátedra, 1990, pág. 389.

[29] Horacio, *Ep*. II 10, 1 y sigs., trad. H. Silvestre, Madrid: Cátedra, 1996, pág. 405: «Urbis amatorem Fuscum saluere iubemus/ruris amatores…/…Ego laudo ruris amoeni/riuos et musgo circumlita saxa nemusque».

[30] Tibulo I 27-8.

[31] *Cfr.* Tibulo I 3, 35 y sigs.

[32] Propercio II 30, 25: ... *libeat tibi, Cintia, mecum/rorida muscosis antra tenere iugis*.

[33] *Cfr.* III 1, 1 y sigs.

fuentes sagradas, grutas, donde los poetas, como en oto tiempo los pastores de Virgilio, pasan su tiempo cantando

Uisus eram molli recubans Heliconis in umbra
Bellerophontei qua fluit umor equi[34].

Ahora bien, la descripción properciana más característica del tópico la encontramos en la elegía a Galo:

«Allí había una fuente en la ladera del monte Arganto, húmeda morada, grata a las ninfas de Tinia, encima de la cual pendían, sin que se debiera a cuidado alguno, frescas manzanas de árboles abandonados; en torno, en el freco prado crecían lirios blancos entremezclados con adormideras purpúreas»[35].

Reconocemos en esta descripción el viejo motivo homérico del paisaje divino con su maravillosa fecundidad. Propercio ha descrito un paisaje lujurioso, rico en impresiones sensuales de color y de frescor. Aquí el *topos* es materia de pura poesía descriptiva, pero, al mismo tiempo, el agua del río, los prados llenos de flores, toman una nueva dignidad y entran en la leyenda.

El tercero de los elegiacos latinos, Ovidio, discípulo de la escuela alejandrina de Roma, va a introducir en sus versos la estética de la naturaleza, especialmente en sus Metamorfosis, donde tanto el mundo de las plantas y los animales está presente con sus colores poéticos. Todos los temas del *ars topiaria* se encuentran en el mundo ovidiano: el paisaje rocoso cuyos acantilados dominan un valle fresco, y en el que el encanto reside en la aridez de la montaña y en la lujuriosa sensualidad del bosque sagrado[36], le van a servir al poeta de Sulmona, la mayoría de las veces, para poner un decorado a sus leyendas heroicas, por ejemplo, al contar la muerte de Acteón describe, en primer lugar, la gruta de Diana y esta gruta es tan bella que, en palabras de Ovidio «el genio de la naturaleza ha imitado al arte»[37] y, por ello, no es de extrañar que los paisajes ovidianos se hayan comparado con los paisajes decorativos de la poesía moderna[38]. El rapto de Proserpina es un pretexto para describir las praderas llenas de flores, a imitación de Mosco:

34 Propercio III 3, 1-2.
35 Propercio I 20, 33-38, trad. A. Tovar, Madrid: Alma Mater, 1963, pág. 42.
36 Ovidio, *Met*. I 568-73.
37 Ovidio, *Met*. III 158-9.
38 N. Laso, «Riflossi d'Arte figurata nelle Metamorfosi di Ovidio», *Eph. Daco-Rom*., VI, 1935, págs. 368-90.

> «Un bosque forma cerco por encima de las aguas rodeándolos por todas partes, y con su frondosidad, como con un toldo, impide el paso de los ardores de Febo. Frescor producen las ramas, flores policromas la tierra húmeda; perpetua es allí la primavera»[39].

Y en el conocidísimo paisaje de las Metamorfosis (X 86-105) el canto de Orfeo, el poeta enumera veintiséis especies de árboles. Ovidio, como ya lo habían hecho antes otros poetas, traslada este pasaje ameno a la descripción poética de los jardines, un buen ejemplo de ello es el jardín de Flora: «la brisa lo acaricia, y lo riega un hontanar de aguas. Mi marido lo colmó de las más escogidas flores».[40]

A pesar de las afirmaciones de Curtius[41] de que en Ovidio y sus sucesores la retórica domina sobre la poesía y, por ello, las descripciones de la naturaleza se convierten en interludios virtuosistas, es evidente que Ovidio se relaciona con la más pura tradición literaria, por ejemplo, en la descripción de Tempe, el poeta tiene presente a Teócrito, pero rememoraba evidentemente, como ya lo había hecho Horacio[42], el valle del Anio en Tívoli.

Ovidio ha trasladado esta atmósfera y este paisaje de las Metamorfosis a los Fastos. En esta obra el poeta ha llevado a cabo un «heroización» de la naturaleza romana y de su campiña familiar: Ariadna abandonada (III 469 y sigs.), la vestal Rea dormida al borde del Tiber y Marte que la sorprende en este paraje idílico:

> «Mientras está sentada, las sombras de los sauces, el canto de los pájaros y el suave murmullo del agua, la adormecieron».[43]

También, a imitación de Ovidio, las heroínas de las tragedias senequianas gustan de disfrutar de la belleza y amabilidad de estos lugares y así a Fedra «le gusta o pisar las riberas de un riachuelo o conciliar ligeros sueños sobre la hierba desnuda, bien que una fuente derrame con generosidad sus aguas presurosas, bien que suene un dulce murmullo al huir un arroyo entre flores recien abiertas»[44]. Como se puede comprobar aparecen los motivos esenciales del *locus amoenus*.

Si en Teócrito y Virgilio las descripciones de los parajes amenos eran el escenario de la poesía bucólica, más tarde se desprendieron de su contexto y se

[39] Ovidio, *Met*. V 388 y sigs.
[40] Ovidio, *Fast*. V 208.
[41] Curtius, *op. cit*. pág. 279.
[42] *Cfr.* Horacio, *Od*. I 7, 12.
[43] Ovidio, *Fast*. III 11 y sigs.
[44] Séneca, *Fedr*. 510 b-512 a.

convirtieron, como afirma Horacio en su Ars Poetica[45], en objeto de las descripciones retóricas y en este sentido lo habrían interpretado los comentaristas de Virgilio, entre ellos, Servio. En el mismo sentido se manifestaba Séneca cuando en sus Contraversias (II 1, 13) escribía: «A duras penas puedo creer que haya visto los bosques y los campos llenos de lozanas mieses, por los que transcurre el río cuando baja de lo alto», también Juvenal en sus Sátiras ironizaba sobre esta cuestión: «Nadie conoce también su propia casa como yo me sé el bosque sagrado de Marte y la cueva de Vulcano, contigua a las rocas eolias»[46].

En la poesía latina la primera descripción de este tipo aparece en la novela El Satiricón de Petronio donde se encuentran todos los elementos esenciales del tópico:

> «El movedizo plátano había extendido sus sombras estivales y Dafne, coronada de bayas, y los trémulos cipreses y los pinos de contorno recortado con su capa ondulante. Por en medio un arroyuelo retozaba en sus aguas vagantes cubierto de espuma y batía la arena en sus quejumbrosas ondas. Rincón hecho para el amor: únicos testigos el ruiseñor de los bosques y la casera golondrina que, revoloteando en torno al césped y las tiernas violetas, enriquecían con su campo la campiña».[47]

Unos siglos más tarde en la poesía latina nos encontramos con un magnífica descripción del *locus amoenus*. El poema que aparece recogido en los *Poetae Latini Minores*,[48] se le atribuye a Tiberiano, prefecto del pretorio que gobernó las Galias en el año 335 d. C. Bajo el reinado de Constantino:

> Por el fresco, herboso valle, de florido césped,
> Serpeando iba un riachuelo de lucientes guijas.
> En lo alto, al blando soplo de la brisa, ondeaban
> Los laureles azulados y los verdes mirtos,
> Y la muelle grama, abajo, daba lindas flores,
> Colorados azafranes y azucenas cándidas;
> Un perfume de violetas invadía el bosque.
> Entre flores y pimpollos, don de Primavera,
> Presidía la que es reina de color y aroma,
> La opulenta, la aurea rosa, gala y prez de Dione.

---

45 Horacio, *A. P.* 17.

46 Juvenal, *Sat* I 7-8.

47 Peronio, *Satyr*. 131, trad. M. C. Díaz y Díaz, Madrid: Alma Mater, vol. II, págs. 136-7.

48 *Poetae Lat. Min*., t. III, pág. 263 y sigs.

En los árboles brillaban gotas mil de aljófar;
Por aquí y allá corrán, con murmullo blando,
Arroyuelos que arrastraban cristalinas ondas.
En la cueva, verde hiedra se prendía al musgo;
Y las sombras resonaban con los dulces trinos
Y gorjeos de incontables pájaros cantores.
[...]

El poema, que analiza Curtius[49] de forma exhaustiva, servirá de fuente de inspiración a autores posteriores, entre ellos, a Ausonio

Asociados y en íntima relación con la tópica poética del paisaje ideal se encuentran las épocas felices, la Edad de Oro y los lugares perfectos, los Campos Eliseos y el Paraiso Terrenal. Famosa y conocida por todos es la descripción virgiliana de los Campos Eliseos en el canto sexto de la Eneida:[50]

Deuenere locos laetos et amoena uirecta
Fortunatorum nemorum sedesque beatas
Larguior hic campos aether et lumine uestit
Purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.

Este pasaje que tenía sus antecedentes en Homero (Od. V 563), Hesiodo (Trabajos y los dias 170), (Píndaro II 109), etc. será la fuente y el modelo que los autores cristianos[51] utilizaron en la descripción del Paraíso Terrenal, sirva como ejemplo el siguiente texto de Prudencio:[52]

Tunc per amoena uirecta iubet
frondicomis habitare locis,
uer ubi perpetuum redolet
prataque multicolora latex
quadrifluo celer amne rigar.

Como se puede observar los *amoena uirecta* virgilianos se convertirán en la época de Prudencio en un lugar común para cualquier *locus amoenus* y la referencia explícita al pasaje virgiliano sólo tendrá un carácter residual, como en otros poetas cristianos como Draconcio o Sedulio.

---

49 Curtius, *op. cit*., págs. 282-3.
50 Virgilio*, Aen*. VI 637y sigs.
51 *Cfr.* Sedulio, *Carm. Pasch*. I 53; Draconcio, *De lau. Dei* I 180-250, 348; III 752.
52 Prudencio, *Cathem*. III 101-5.

En la Edad Media los preceptistas y lexicógrafos incorporan el *locus amoenus* entre los requisitos poéticos, por ejemplo en el léxico de Papias, alrededor de 1050 aparece definido en los siguientes términos*: amoena loca dicata: quod amorem praestant*, *iocunda, uiridia*. El tópico como muy bien ha estudiado Carmen Hernández Valcárcel[53] y a cuyo trabajo remito para toda esta época, fue utilizado con bastante frecuencia en los ss. XII y XIV, desde el Libro de Alexandre, Berceo, etc.

El papel preferente que ocupa la naturaleza en el mundo renacentista trae como consecuencia la afluencia de temas pastoriles en todos los géneros de nuestra literatura siguiendo la tradición clásica, especialmente, de Teócrito y Virgilio. Los rasgos de las primeras descripciones que trazan los poetas del siglo de Oro: eterna primavera, árboles siempre verdes, siempre cubiertos de fruto y flor, fuentes claras, aves cantoras, son los del paisaje ideal de Dante, del prado milagroso de Berceo y en el Renacimiento los de la Arcadia y así se expresaba sobre este tema Pedro Salinas[54] «En el Renacimiento el paisaje, las brisas delicadas, como poderes ordenadores, pasan a través de las ramas que se mecen serenamente, las corrientes de agua, los pajarillos cantadores. Y así, el paisaje mismo se convierte en una idea de sí mismo. Habiendo nacido como instinto natural, se eleva a categoría estética».

Uno de los poetas más emblemáticos en este aspecto fue Garcilaso de la Vega[55] donde la naturaleza se convierte en un espectáculo de amor y armonía, como podemos observar en el texto siguiente:

Saliendo de las ondas encendido
Rayaba de los montes el altura
El sol, cuando Salicio, recostado
Al pie de una alta haya, en la verdura,
Por donde un agua clara con sonido
Atravesaba el fresco y verde prado.[56]

Esta interrelación continua entre el tema de la naturaleza y el amor origina una poesía llena de efectos sensoriales, expresada por medio de adjetivos referidos al color, al sonido, al olor que simboliza el *locus amoenus* clásico. Hay en las

---

[53] C. Hernández Valcárcel, «El *locus amoenus* en la Edad Media Española», en *Simposio Virgiliano*, Murcia, 1984, págs. 321-40.

[54] P. Salinas, *La realidad y el poeta*, Barcelona, 1976, págs. 110-1.

[55] Para ampliar la importancia del tópico en la Edad de Oro, véase el artículo de Begoña Rodríguez Rodríguez, «Derivaciones áureas del *locus amoenus*: de la poesía a la novela», en este mismo volumen.

[56] Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. Elias Rivers, pág. 70, vv. 43-48.

eglogas garcilasianas «un agua dulce», «corriente y clara» que corre con «manso ruido» y que «baña el prado con sonido» mientras sopla un «fresco viento»; el prado despide un «suave olor» y la verdura está «sembrada de flores»[57]

Nuestro ganado pace, el viento espira
Filomena sospira en dulce canto
Y en amoroso canto se amancilla,
Sigue la tortolilla sobre el olmo
Preséntanos a colmo el prado con flores
Y esmalta en mil colores su verdura
La fuente clara y dulce manantial
Nos está convidando a dulce trato.

Si la visión de la naturaleza está ligada a la felicidad o infidelidad amorosa del poeta, en los místicos ocurrirá igual, pero la inspiración será el Amado con mayúscula como leemos en San Juan de la Cruz:[58]

Mi amado las montañas
Los valles solitarios nemorosos
Las ínsulas extrañas
Los rios sonorosos
El silvo de los aires amorosos
........
Gozémonos amado
Y vámonos a ver en tu hermosura
Al monte y alcollado
Do mana el agua pura
Entremos más adentro en la espesura

Estos valles solitarios, quietos, amenos, frescos, umbrosos, de dulces aguas, con la variedad de sus arboledas y el suave canto de las aves, hacen gran recreación y deleite al sentido, dan refrigerio y descanso en su soledad y silencio, remiten al topos del *locus amoenus*

En el teatro del siglo de Oro tenemos numerosos ejemplos del tópico, como el siguiente texto de Lope:

57 *Cfr.* Eglo. I, 239-46; II, 1041-6.
58 San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*, estr. 35, 36, 37.

> «Sobre esta hierba quiero echarme,
> Pues agrada a la vista su hermosura»[59]

Después de estudiar los diferentes géneros literarios en verso y los autores que los cultivaron, conviene que nos refiramos, aunque sea brevemente, a los géneros en prosa, especialmente a la novela, por la influencia que tuvo en la novela pastoril del Siglo de Oro. Por lo que se refiere a la novela griega, en general podemos afirmar que la naturaleza está, extrañamente, ausente de ella, con una sola excepción, *Dafnis y Cloe*, de Longo. El decorado, que permanece de principio a fin, es la campiña de Lesbos y, al contrario de lo que ocurría en las demás novelas griegas urbanas, en esta se valora de forma muy positiva la vida rústica. Ahora bien, la naturaleza que aparece en esta novela no es verdadera, es una naturaleza convencional, idealizada, vista por la mirada de un habitante de ciudad, una campiña para gentes que no conocen el campo y que sufren las aglomeraciones de las metrópolis helenísticas y se la imaginan como un lugar de paz, de belleza, de dulzura, de felicidad. Es la naturaleza, que, como ya hemos visto, había entrado en la literatura con los idilios de Teócrito y, por tanto, Longo la ha integrado y ha traspasado los lugares comunes descritos en la poesía pastoril a su novela, que es una pastoral en prosa: el árbol o bosque que da sombra, una fuente o riachuelo, un tapiz de hierba florida, una gruta musgosa, el canto de los pájaros, la dulce brisa, todos los motivos que conforman el *locus amoenus*, como leemos ya desde el prólogo primero: «Bello era también el bosque, de árboles espesos, florido, bien regado, una sóla fuente lo nutría todo, flores y árboles», o la siguiente descripción:

> «La entrada de la gruta estaba en el centro mismo de la gran roca. De un manantial brotaba sonoramente el agua haciendo correr como un regato, de tal manera que delente de la gruta se extendía un prado muy risueño en el que la humedad alimentaba una hierba muelle y abundante».[60]

Pero la naturaleza aparece igualmente en Dafnis y Cloe representada en los jardines, como los del viejo Filetas (II 3-4) o el de Diosifanés (IV 2-3), aunque el primero es más modesto, uno y otro son descritos como un paraíso terrestre, un pequeño microcosmos agradable y placentero. Un jardín similar aparece en la novela de Aquiles Tacio,[61] el de la casa de Clitofón en Tiro, se trata de un parque concebido como lugar de recreo y destinado a introducir el campo en la ciudad.

---

[59] Lope de Vega, *Los hechos de Garcilaso,* jornada 3.

[60] Longo de Lesbos*, Dafnis y Cloe*, I, 14, trad. J. Bergua, Madrid: Alianza, 1996.

[61] A. Tacio, *Leucipo y Clitofón* I 15.

En la Diana de Montemayor se describe el *locus amoenus* en los siguientes términos: «Llegando el pastor a los verdes y deleitosos prados que el caudaloso rio Ezla con sus aguas va regando... gustaba el pastor en solo gozar del suave olor de las doradas flores»[62] siguiendo por supuesto a la Arcadia de Sannazaro que tanta importancia e influencia tuvo en toda las prosa pastoril posterior:

> «En la cumbre del Partenio, no humilde monte de la pastoril Arcadia, yace un delicioso llano, de no muy dilatada extensón... pero tan colmado de menuda y verdísima hierba... donde, si no me engaño, hay de doce a quince árboles, de una belleza tan extraordinaria y desmedida...»

También Cervantes incorpora el tópico del *locus amoenus* en el *Quijote*, pero, según ha estudiado Charles B. Moore[63], el autor abandona la retórica tradicional del topos y altera su función literaria aceptada. La descripción de la naturaleza, por consiguiente empieza a seguir otros rumbos.

En conclusión y como hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, es evidente que a pesar de que el *locus amoenus* esta conformado por unos elementos imprescindibles y obligatorios, sin embargo, en cada género literario y, sobre todo, cada autor lo ha ido tiñiendo de diferentes connotaciones desde el lugar donde moran ninfas y faunos o escenario idílico para el amor, o lugar común de la diatriba, hasta indicación escénica en el relato épico o marco, casi pictórico, para las heroínas mitológicas.

---

[62] J. de Montemayor, *Los siete libros de la «Diana»* I, pág. 74.

[63] Charles C. Moore, «El carácter conflictivo del *locus amoenus* y de la Edad dorada en el Quijote» en *Letras de Deusto*, vol. 23, 1993, págs. 129-35.

# EL MITO Y SUS INTERPRETACIONES: LECTURAS DEL MITO CLÁSICO EN LA *EDAD DE ORO*

Carmen Gallardo
(Universidad Autónoma de Madrid)

Desde fines del s. XVI, guerras y epidemias, corrupción y malas cosechas y otros muchos males iban desilusionando a un pueblo que habitaba en un optimismo fundado en la grandeza de un imperio y en el catolicismo. Resultaba imposible que las obras de los hombres de ese tiempo no quedaran impregnadas de tal decepción[1].

Pero ¿qué hacían los mitos grecolatinos en esa literatura? ¿Por qué y cómo se servían de esos mitos los escritores de los siglos de oro?

Sería demasiado atrevido pretender dar respuestas precisas a esas preguntas. Eso vienen haciendo los estudiosos de estos siglos y esa será también la tarea de algunos de los futuros especialistas que hoy se hallan sentados en esta sala. Sin embargo, tal vez, sí tenga interés aproximarnos, aunque sea deprisa, a diversas lecturas o interpretaciones que del mito clásico se han hecho y a lecturas e interpretaciones que de él hicieron los escritores áureos.

Cualquiera que en nuestros días se enfrente al estudio del mito, enseguida descubrirá que el mito griego parece considerarse diferente al resto de los mitos de otras culturas, e inmediatamente observará que el porqué de ello no puede explicarse sino porque el mito griego se ha transmitido a través de obras litera-

[1] Rosa Romojaro, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998, pág. 11.

rias y no como relatos orales. Por tanto, el mito clásico es ya desde la misma Grecia mito literario, lo que quiere decir que ya nos llega leído e interpretado. *Legere* en latín significa 'leer' pero también 'elegir'. Leer es en realidad elegir. Así Homero y Hesíodo, cuando trasladan a la escritura una tradición oral ya han leído, eso es, ya han elegido sus mitos. Se han convertido en conservadores de una tradición, pero no en meros conservadores, sino en conservadores libres de una tradición. De tal manera que si Homero considera que a la aristocracia jónica, su público, le interesa más que el mundo del campo los valores heroicos, parece razonable que no incluya en su obra una diosa como Demeter o un dios como Dioniso[2]. Pero, además, esos textos no serán ajenos a los gustos e inquietudes personales del escritor, a la intención con la que se escribe la obra o al género literario en el que se encuentran incluidos los mitos. De modo que estos textos canónicos de la mitología griega resultan ser ya una selección y una elaboración del repertorio mítico tradicional.

Y, al hacerse letra, no quedan fijados de manera inflexible en esas versiones literarias, como tal vez cabría esperar, igual que si se tratara de unos textos sagrados, sino que, estrechamente vinculados los mitos a la literatura, pues puede decirse que en Grecia hasta el s. III a. C. no hay literatura sin mito ni mito sin literatura, se convierten en un amplio recipiente en el que caben introducirse variantes y cambios exigidos por condicionamientos sociales e históricos de diversas épocas o por condicionamientos personales que reelaboran y enriquecen la tradición mítica. De ahí que sea posible el desplazamiento que sufre el sentido del mito en un autor lírico, como Píndaro. En él se convierte en un relato ejemplar que advierte al hombre acerca de ciertos comportamientos. En la Olímpica I[3], la fábula de Tántalo, transformada por el poeta, que no puede creer que los dioses coman carne humana, viene a decir que el éxito puede resultar peligroso y ofrece un consejo para actuar con moderación a fin de evitar las consecuencias de la soberbia (*hybris*).

Pero, si el héroe en Píndaro puede ser un paradigma, un modelo que seguir, en la tragedia se convierte en objeto de discusión. En ella el héroe pone en cuestión al propio hombre, plantea el misterio de la condición humana. Si los relatos míticos proporcionaban respuestas y permitían entender verdades ocultas, en la tragedia, la tradición mítica sirve para plantear problemas que no admiten solución, como el del destino humano que se debate en el *Edipo*.

Con todo, al decir que el mito griego es en sus orígenes un mito literario, conviene no olvidar que la literatura en la Grecia arcaica y clásica era en realidad transmisión de conocimientos, tenía una función educativa, los poetas eran

---

2 Véase Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Madrid: Alianza Editorial, 1992, pág. 54.

3 vv. 59 y sigs.

auténticos educadores y las representaciones teatrales resultaban fundamentales en esa educación. Todo ello conduce necesariamente a entender que el mito no es sin más una leyenda, sino que en él y a través de él se intentan explicar verdades más profundas. El mito relata, explica y revela el mundo; da razón del porqué de las cosas o de la causa de costumbres y usos colectivos. La didáctica se contemplaba como una de las funciones de la narración de mitos. Entre los autores de la antigüedad es uso común considerar el pasado como fuente de ejemplos. El pasado, y él abarca las gestas de dioses y héroes, debe servir de provecho. Los propios escritores se refieren a ese empleo ejemplar de la mitología, hablan de esa lectura o recepción del mito, como cuando Estrabón sostiene que los poetas buscan entretener e instruir: «la mayoría de los que viven en las ciudades —escribe— son incitados a la emulación por el placer que sienten por ciertos mitos». Por ello, considera que el poeta más útil es Homero porque aplica sus mitos a la esfera de la educación.

Desde muy antiguo, también los griegos recibían las fábulas míticas como activadores o desactivadores de emociones y sentimientos, como transmisores de placer y consuelo.

> Pues si un hombre, víctima de una desgracia —se lee en la *Teogonía* de Hesíodo—, con el alma recién desgarrada se consume afligido en su corazón, no bien un haedo, servidor de las musas, canta las gestas de los hombres de antaño y ensalza a los felices dioses que habitan el Olimpo, enseguida olvida sus penas y ya no se acuerda de ninguna desgracia; rápidamente cambian el ánimo los regalos de las diosas[4].

Estas lecturas no se excluyen, sino que caben hacerse a la vez, enriqueciendo así los relatos. Relatos en los que sin duda creían los griegos, en mayor o menor medida, teniendo en cuenta la época, el nivel intelectual, la edad, e incluso los tipos de mitos, y que irían perdiendo fuerza, pues contra ellos cada vez más se levantaban voces escépticas, aunque, a decir verdad, fueron muy pronto criticados y puestos en cuestión.

Ya en el s. VI a. C. Jenófanes considera inadmisibles a los dioses homéricos, despiadados, salvajes e inmorales, de manera que los mitos sólo pueden entenderse como ficciones. Ataques así seguramente dieron lugar a la teoría alegórica. Con ella, el mito de nuevo se impregna de veracidad. Bajo una expresión figurada, tras una apariencia, en ocasiones, escandalosa, vestido de un lenguaje artístico y plástico, el relato mítico descubre una verdad profunda. El poeta se convierte en un sabio que transmite un mensaje enigmático que hay que descifrar. Mediante ese «otro hablar» que es la alegoría, el mito es capaz de expresar verdades físicas,

---

4 Hesíodo, *Teogonía*, págs. 96-103.

verdades éticas o verdades históricas. De manera que los centauros, unos seres impetuosos, deben interpretarse como los torrentes y su violencia física, o los combates entre los dioses pueden ser leídos como la lucha o el enfrentamiento entre elementos naturales: el frío frente al calor, lo húmedo frente a lo seco. Y las aventuras de Ulises representan la lucha del hombre contra todos los vicios que corresponden a la humanidad. Y, según cuenta Plutarco, Homero «en los versos sobre Afrodita enseña, a los que prestan atención, que una música mala, canciones perversas y cuentos que relatan historias depravadas crean costumbres licenciosas, vidas cobardes, y hombres amantes del lujo, la molicie y las intimidades con mujeres»[5].

También los mitos velan verdades históricas. Evémero de Mesenia escribió *La inscripción sagrada*, una obra en la que pretendía demostrar que los dioses no serían sino antiguos hombres a los que sus descendientes les rendirían culto bien por haber sido reyes o por haber beneficiado a la humanidad con sus descubrimientos. El mito entonces se convierte en historia expuesta en forma alegórica, de modo que, paradójicamente, en el evemerismo se da un proceso de desmitificación y de mitificación a la par: los dioses son seres humanos que acaban elevados a la dignidad de dioses.

El atractivo de la interpretación alegórica hizo posible que los mitos mantuvieran su alcance educativo y ejemplar, resultaran funcionalmente importantes para el comportamiento; las historias de héroes y dioses dieron forma, autoridad y legitimación a la retórica y a la acción política No es difícil encontrar en la historia de aquella Grecia antigua argumentos mitológicos para reforzar una causa política. De hecho, esa invocación a los mitos que se hacía en situaciones políticas difíciles permite pensar que podían tomarse muy en serio en determinados contextos. De esta manera, el rey espartano Agesilao, antes de pasar a Asia Menor, quiso hacer un sacrificio en Aúlide como el que había hecho Agamenón, y los atenienses llevaron a su tierra desde Esciro los huesos de Teseo[6].

Y así llegó la mitología a Roma, que reelaboró su literatura con los materiales literarios griegos, y también reutilizó el mito según épocas, niveles intelectuales y condicionamientos diversos, lo que explica el hecho de que Mario, tras sus victorias sobre Yugurta, los cimbrios y los teutones bebiera siempre de un *kántharos*, porque se suponía que Dioniso había utilizado un recipiente de este tipo en su marcha triunfal a la India a través de Asia. De este modo pretendía, con cada sorbo de vino, comparar sus victorias con las del dios, tal como relata Plutarco[7]. Un distanciamiento, sin duda, lo marca Ovidio. El primer escritor

---

5 Plutarco, *Moralia*, 19 f.

6 Véase Richard Buxton, *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, Cambridge University Press, 2000, págs. 175-205.

7 Plutarco, *Moralia* 332 a-b.

moderno. Un escéptico, un descreído, para quien en la literatura no hay saber sino deleite y, por tanto, para quien los mitos han de leerse como puro embellecimiento, aunque haya quien dude de tal afirmación.

Estas interpretaciones alegóricas disfrutaron de gran reconocimiento. El evemerismo fue muy aplaudido por los primeros escritores cristianos, como no podía ser de otro modo, puesto que Evémero ponía de manifiesto la no existencia de los dioses paganos.

Unas y otras llegaron hasta los siglos XVI y XVII; siglos que no atendieron a la teoría del mito, que no se preocuparon por ofrecer nuevos modos de enfrentarse críticamente o de explicar las fábulas míticas. Las teorías alegóricas de la antigüedad encajaban perfectamente en ese gusto de la época por los enigmas, por los misterios, por los jeroglíficos y emblemas. La interpretación evemerista transciende a estos siglos, pero en una mínima parte; sin embargo, es posible entender que rasgos del evemerismo quedarían por ejemplo en Lope. En él habría un evemerismo que cabría denominarse «descendente», en el que se igualan los dioses a los hombres y que, por una vía diferente, permite interpretar algo que conviene a la sociedad en la que Lope de Vega vive, a saber, que el dios cristiano es incuestionable. De igual modo queda la alegoría física, al menos en elementos ornamentales. Sin embargo, la corriente más fecunda de interpretación en los siglos de oro es la alegoría moral o ética.

Pero las lecturas de los mitos continúan y, además, desde nuevas perspectivas procuradas por los estudios de sociología, de antropología, de lingüística o de psicología. El descubrimiento de otras culturas de pueblos primitivos que tenían sus mitologías lleva inevitablemente al estudio comparativo y deja ver las coincidencias y afinidades entre los pueblos más dispares, como los indios de Norteamérica y los antiguos griegos.

Las interpretaciones de los siglos XVIII y XIX ofrecen un hilo conductor común: la idea de que el mito representa una etapa infantil o salvaje, fruto de una sociedad primitiva, que va evolucionando, que camina de la superstición a la razón, que marcha del animismo al politeismo y luego al monoteismo o que cree primero en la magia, luego en la religión y, por último, en la ciencia. El mito no necesita, pues, de una exégesis; no es ya un relato que habla en clave y necesita ser descodificado, sino la manifestación de un modo de pensar poco desarrollado.

El s. XX supone la quiebra de estas lecturas; tras los horrores de la primera guerra mundial, hace crisis la idea del hombre evolucionado, cultivado, el hombre de moral refinada propio de la Europa de ese siglo. La violencia, la crudeza de la guerra descubren que, bajo la máscara del refinamiento, laten los instintos de un hombre primitivo, ello pone en cuestión el primitivismo del mito. El mito ahora no se ve como un relato infantil, sino como una explicación diferente de la explicación de la filosofía o de la ciencia y surgen distintas teorías:

- El simbolismo, que considera el mito como una forma de expresar, comprender y sentir el mundo y la vida distinta de la representación lógica. Refleja una experiencia primordial y religiosa de la existencia, que no puede traducirse. La noción de símbolo es fundamental en las diferentes teorías simbólicas, y el símbolo no es, como el signo, arbitrario en su relación con lo que significa, sino que está vinculado en parte con aquello que expresa.
- Otra teoría es el funcionalismo que, olvidando el texto, basa todo en el estudio socio-cultural. Según los funcionalistas, los mitos obedecen a condicionamientos sociales de la vida comunitaria.
- Una tercera sería el estructuralismo, que entiende que el mito es una estructura narrativa que puede descomponerse en elementos significativos mínimos, los mitemas, cuyas combinaciones nos proporcionan el sentido, del mismo modo que los fonemas sólo adquieren sentido combinados con otros fonemas. Así las diferentes versiones de un mito pueden mostrar cambios en sus significados y estructura superficial pero la estructura profunda permanecerá constante. El mito, por tanto, no hay que comprenderlo, sino descodificarlo. Se le niega su capacidad de decir algo.
- En un intento de avanzar más allá en la investigación, se proponen teorías mixtas, como el estructuralismo funcionalista, que pretende analizar los mitos, desde el punto de vista formal, como una estructura, pero insertando los textos en su contexto sociocultural. En esta misma línea, otra propuesta es la de la escuela sociológica francesa, que combina simbolismo y funcionalismo.
- Y, por último, una teoría más, que trata de dar pasos en la búsqueda de la razón de ser de la mitología, es aquella, cuya cabeza más visible es Dumezil. Una sugerente teoría, aunque, como todas insuficiente, en la que, mediante el estudio comparativo de textos, se pretende explicar la mitología clásica basándose en la trifuncionalidad de la sociedad indoeuropea. En este sentido, el conocido juicio de Paris en realidad estaría hablando del triunfo de la función reproductora, representada por la diosa Afrodita, a quien Paris elige como la más hermosa, frente a la función de la soberanía, encarnada en Hera, y a la función guerrera, oculta bajo la imagen de Atenea.

Pues bien, hoy en el siglo XXI, podemos aproximarnos a los mitos desde todas estas perspectivas; ello nos permite leerlos más fecundamente, hasta el punto de que la aplicación de las teorías psicoanalíticas nos procurará luz al considerar el mito como síntoma de una manifestación psicológica del autor y de la época, de modo que una preferencia hacia determinados motivos se explicaría por tendencias subyacentes en una personalidad individual o colectiva. Con todo, lo

que parece más interesante es saber, como decíamos al comienzo, de qué manera recibían estos relatos los hombres de los siglos áureos, qué razones les llevaban a incorporar a su literatura historias, personajes y elementos mitológicos. Parece que a revivirlos en su escritura, y ello habla de la lectura y de la recepción que hacen de la mitología clásica, les lleva siempre o casi siempre un afán de erudición y, de igual modo, siempre o casi siempre una motivación estética[8], como ese perifrástico anochecer mitológico de Lope[9]:

Desde que viene la rosada Aurora,
hasta que el viejo Atlante esconde el día
[...]

Pero erudición y estética no siempre se hallan solas. En ocasiones, el mito se convierte en el objeto con el que comparar, le sirve al escritor como imagen con la que confrontar un hecho o cosa real. Otra vez Lope nos dice:[10]

Marcio, yo amé y arrepentime amando
de ver mal empleado el amor mío,
quise olvidar y del olvido el río
huyóme, como a Tántalo, en llegando.

El olvido de un amor contrariado escapa del poeta como el alimento escapaba de la boca de Tántalo sumergido en el río.

La comparación se hace a través del símil, como aquí, o por medio de una metáfora o de una alegoría. Puede ser clara y evidente, como ésta en la que símil y metáfora se combinan[11]:

Si digo que es la hermosa Polixena
dice que miento porque no es troyana
ni griega si la igualo con Helena

Sin embargo, muchas veces, la comparación resulta oscura, enigmática y compleja, porque son diferentes los personajes o los hechos que pudieran hallarse en la mente del autor.

Algunos escritores, enamorados, fascinados por la poesía antigua, puede decirse que reciben los mitos, sus personajes o elementos religiosamente, y

[8] En relación con las funciones del mito clásico, véase Rosa Romojaro, *op. cit.,* de donde se han tomado algunos de los testimonios aquí recogidos.

[9] Lope de Vega, *Obras poéticas*, I, ed. J. M. Blecua, Barcelona: Planeta, 1969, pág. 123.

[10] Lope de Vega, *op. cit.,* págs. 52-53.

[11] Lope de Vega, *op. cit.,* pág. 1385.

ello en un doble sentido. De un lado, frente a la tradición cristiana, los mitos grecorromanos, sus dioses y sus héroes se convierten en símbolos de otros valores, de otras creencias, sea, por ejemplo, la belleza del cuerpo encarnada en un Apolo; a través de tales relatos y figuras desvelan un fervor religioso diferente, un renacentista fervor paganizante. De otro, esas misma figuras y mitos se rescriben fundidos con los bíblicos en una conciliación de la tradición pagana con la piedad cristiana o pasan a ser modelos de moral y de conducta que se proponen para seguirlos, si son buenos, o para evitarlos, si son malos. Son avisos dirigidos al destinatario o propuestos a modo de sentencia de valor universal. Oigamos uno de ellos[12]:

Atada al mar, Andrómeda lloraba,
los nácares abriéndose al rocío,
que en sus conchas, cuajado en cristal frío,
en cándidos aljófares trocaba.
Besaba el pie, las peñas ablandaba
humilde el mar, como pequeño río;
volviendo el sol la primavera estío,
parado en su cenit la contemplaba.
Los cabellos al viento bullicioso
que la cubra con ellos le rogaban,
ya que testigo fue de iguales dichas;
y celosas de ver su cuerpo hermoso,
las nereidas su fin solicitaban.
Que aún hay quien tenga envidia en las desdichas.

Este soneto emblemático, todo él, salvo el último verso, nos sumerge en una pintura de la belleza natural de Andrómeda que el poeta describe sensualmente recreándose en ella. Todo nos lleva a interpretar el poema como una simple reelaboración estética de la fábula de la hija del rey Cefeo, sacrificada para aplacar al monstruo marino que asoló su país, Etiopía; pero, de pronto, surge el verso final y, a modo de moraleja, cual mote de un emblema, advierte de lo terrible de la envidia.

Esta lectura y otra similares, propiciadas y fomentadas por la Contrarreforma, recuperan esa tendencia moralizante medieval.

Sin embargo, los escritores del Siglo de Oro, los autores del barroco, cada vez más, van tomando el mito con mayor distancia; se puede decir que el mito se objetiviza, que ya no es habitado por el poeta, que él no toma parte en los

12 Lope de Vega, *op. cit.,* págs. 73-4.

sentimientos que describe, que «no se enajena», de tal manera que se permite utilizar lo mítico como puro ornamento o como pretexto cómico burlesco. Supone ello una ruptura revolucionaria, una salida del ámbito renacentista.

Antonio de Villegas escribe[13]:

De Píramo y Tisbe cantar quiero;
aquellos que en el mundo tales fueron,
que murieron los dos del mal que muero

«Que murieron los dos del mal que muero» dice Villegas en su poema escrito antes de 1565. Tal es su actitud, él mismo vive en la leyenda de Píramo y Tisbe, se personaliza, se proyecta en esos personajes de la fábula. Muy diferente es el relato gongorino de Hero y Leandro, aquella hermosa historia de amor en la que Leandro cada noche cruzaba a nado el Helesponto para ver a su amada que vivía al otro lado y, cuando pereció ahogado, Hero se quitó la vida. Esa fatídica historia de amor que le hace decir al Leandro ovidiano «mientras iba para allá me consideraba un nadador; al volver, un náufrago... No pido la ayuda de un barco mientras se me den aguas que mi cuerpo pueda cortar. No necesito ningún instrumento: ¡Qué se me dé la posibilidad de nadar! Yo solo seré el barco, el marinero y el timonel»[14]. Esta historia brota en este tono de la pluma de Góngora:[15]

Arrojóse el mancebito
al charco de los atunes,
como si fuera el estrecho
poco más de medio azumbre
[...]
Hero somos y Leandro,
no menos necios que ilustres
[...]
El amor, como dos huevos,
quebrantó nuestras saludes:
él fue pasado por agua
yo estrellada mi fin tuve

[13] *Inventario*, ed. López Estrada, Madrid: Joyas bibliográficas, 1956, t. II, pág. 11.

[14] Ovidio, *Cartas de las heroínas. Ibis*, trad. Ana Pérez Vega, Madrid. Gredos, 1994, pág. 166.

[15] Luis de Góngora, *Romances I*, ed. Antonio Carreira, Barcelona: Quaderns Crema, 1998, págs. 480-7.

Clara manifestación de ese nuevo enfrentamiento ante el mito, de esa lectura burlesca que, en este caso, debió de estar estimulada por la «incapacidad amatoria de Don Luis»[16]. Fue Góngora el primero en recrear burlescamente una fábula mitológica, pero el desarrollo de este empleo tuvo largo alcance y da cuenta de esa evolución ideológica que conduce en esos años al desengaño y a la desilusión.

En medio de estos asuntos de la recepción, lectura e interpretación de los mitos, una cuestión se plantea una y otra vez: la de las fuentes. La respuesta que una y otra vez se ofrece puede resumirse así. Supongamos que algún estudioso haya dicho —y lo ha dicho— «Por lo que se refiere a las fuentes intermedias, manuales mitográficos u obras generales se recurrió a ellas muy a menudo [...] pero, por lo general, siempre que se trataba de un uso literario alusivo, paradigmático o de mera referencia; para los desarrollos argumentales [...] sin embargo, se recurría a las propias fuentes antiguas, ya en ediciones o traducciones»[17]. Supongamos también que algún estudioso haya dicho —y lo ha dicho— «valgan estas líneas para desterrar la errónea opinión, y sin embargo sostenida durante años, de que Lope lee a Ovidio y de él saca sus argumentos, y para defender que, en la gran mayoría de las ocasiones, su acercamiento a la mitología disponía de materiales y recursos de referencia mucho más accesibles»[18].

Tal es la tarea que han de realizar conjuntamente hispanistas y clasicistas, el ir matizando y aportando nuevos datos que arrojen luz acerca de los textos en los que los hombres de los siglos XVI y XVII leían a los escritores de la antigüedad.

Mientras tanto, todavía estamos autorizados a afirmar que, a pesar de que los escritores áureos hagan ver que consultaban las obras originales, porque, como es natural, la consulta del original aportaba un mayor prestigio, no suele ser así. Y no resultará un disparate suponer que determinadas versiones y manuales mitológicos de la época ofrecían unos textos podría decirse que adaptados ya a al sistema socio-moral de esos años, unos mitos paganos moralizados y trasladados a lo divino e, incluso, actualizados en aquellos elementos, alusiones o referencias que resultaran difíciles de comprender. Sin duda, mucho de esto tenían algunas de las traducciones de las *Metamorfosis* de Ovidio, la obra mitológica más utilizada por los escritores de estos siglos, sobre todo la de Jorge de

---

16 Véase Fernando Lázaro Carreter, «Situación de la fábula de *Píramo y Tisbe* en Góngora», en *Estilo Barroco y personalidad creadora*, Madrid: Cátedra, 1974, pág. 59.

17 Vicente Cristóbal, «La pervivencia de la Mitología Clásica», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán,* III. 4, Alcañiz-Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002, pág. 1782.

18 J. A. Martínez Berbel, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003, pág. 560.

Bustamante, reeditada hasta quince veces entre 1541 y 1664. No se trata tanto de una traducción como de una versión, en la que el traductor no tiene inconveniente en alterar el relato, completarlo cuando le parece incompleto, actualizarlo según las exigencias culturales y sociales de su época y hasta introducir fábulas nuevas. Y, así, se convierte en el referente obligado de entonces; tal vez, en el preferido[19]. «Las generaciones de los ss. XVI y XVII —escribe Cossío— puede decirse que aprendieron las fábulas míticas de la antigüedad en la traducción de Bustamante».[20]

Y junto a las traducciones consultaban los manuales o repertorios de mitología, en especial, la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya, que traduce en gran parte la *Genealogía de los dioses* de Bocaccio y cuyas primeras palabras no hacen sino exponer una de las corrientes más fructíferas en la manifestación del mito, la alegórica, pero con un carácter netamente moral. No conviene tampoco olvidar el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, al que no le preocupa tanto la exégesis alegórico moral, ni pretende ser tan didáctico como el anterior y ofrece una mitología mucho más cercana a la de los autores clásicos. Se sabe que Lope y Calderón, entre otros, las consultaron.

Y junto a traducciones, manuales y repertorios, también recibían la mitología a través de otros poetas o escritores que funcionan como intermediarios. Ya lo recordaba la profesora Lía Schwartz en la conferencia inaugural cuando se refería a la lectura que Garcilaso hacía de Propercio a través de Petrarca.

Para acabar, una breve reflexión: cada mito, cada personaje mítico es, en realidad, en cada caso, una lectura de una lectura de otra lectura. Interpretar es recrear, abrir y reabrir posibilidades de algo dado. George Steiner habla en «Presencias Reales» de interpretación jazzistica. Y eso es un mito: una base que requiere ejecución, que exige que se juegue o toque lo dicho en él.

---

19 Véase J. A. Martínez Berbel, *op. cit*., pág. 34.

20 José Mª de Cossío, *Fábulas Mitológicas en España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1952, pág. 42.

# SOBRE LAS NOVELAS ANTIGUAS Y LAS DE NUESTRO SIGLO DE ORO

CARLOS GARCÍA GUAL
(Universidad Complutense de Madrid)

Desde que publiqué, hace ya más de treinta años, mi ensayo sobre *Los orígenes de la novela* (1972), la bibliografía especializada sobre los relatos novelescos de griegos y romanos ha crecido torrencialmente y la consideración de la aparición y desarrollo del último género literario en la etapa final de la tradición helenística se ha convertido en un capítulo amplio e importante en todos los manuales de Historia de la Literatura Griega y Latina. (Una idea de las actuales progresos la ofrece ahora la bibliografía recogida por N. Holzberg, muy bien ordenada en unas treinta páginas, aunque dista mucho de ser una lista completa[1]). Ciertamente, queda todavía quien se empeña en escribir de la aparición de la novela como un invento de la modernidad, olvidando el gran interés y la influencia de estos relatos precursores de la Antigüedad, pero no es ya lo usual. Cualquier seria perspectiva sobre el género novelesco debe partir de los textos griegos y romanos y subrayar sus reflejos en la literatura posterior. Como lo hace, de manera ejemplar, el ameno y brillante libro de Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel* (1996), con su larga perspectiva desde los relatos griegos hasta las novelas del siglo XVIII, y sus análisis de los motivos recurrentes y esenciales en el género.

---

[1] *Vid.* Niklas Holzberg, *Der antike Roman, Eine Einführung*. Düsseldorf-Zurich, 2001, págs. 146-74. Para los fragmentos, véase el libro de Mª Paz López (1998).

*Edad de Oro,* XXIV (2005), págs. 93-105

Pero ahora quisiera destacar, sin entrar en un análisis a fondo de los textos ni en muchas precisiones sobre su contexto original, de manera puntual y breve lo que esos relatos novelescos antiguos aportaron la tradición literaria española de nuestro Siglo de Oro.

1.

Comencemos por recordar que las dos novelas griegas más antiguas que conocemos, la de *Quéreas y Calírroe* de Caritón de Afrodisias y la de *Antía y Habrócomes o Efesíacas* de Jenofonte de Efeso (que son, respectivamente, de finales del s. I y comienzos del II d. C.) no fueron conocidas en Europa hasta bien entrado el siglo XVIII. (La primera versión castellana directa de ambas es de 1979, en la «Biblioteca Clásica Gredos»). Esas dos novelas de amor y aventuras representan la primera etapa del género, de la llamada «época presofística», anteriores a las tramas más complejas y de estilo más elaborado y algo barroco de Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro, que escribieron en el período marcado por la retórica y la estética de la llamada «Segunda Sofística».

Resulta atractivo imaginar cómo, de haberse conocido en el Renacimiento, estas primeras novelas, con su erotismo «romántico», con sus escenas dramáticas y su técnica narrativa un tanto ingenua, podrían haber diseñado nuevos senderos al arte de la novela. Pero el tardío redescubrimiento de esos textos, que fueron ignorados de los bizantinos, y que están atestiguados por un manuscrito único, retardó su lectura y difusión hasta el siglo XVIII. Eso ha hecho que sean novelas poco leídas incluso ahora, a pesar de que la de Caritón es una narración muy conseguida desde el punto de vista de sus efectos dramáticos y melodramáticos. Es, además, el precedente más antiguo, de la «novela histórica». Y la de Jenofonte, de estilo más descuidado y apresurado, no deja de presentar episodios muy curiosos.

Tampoco la novela de Longo, *Dafnis y Cloe* o *Pastorales de Lesbos* (del último tercio del siglo II), parece haber tenido influencias en las novelas de nuestro Siglo de Oro, aunque el género pastoril estaba entonces en boga y ese texto era bien conocido desde mediados del siglo XVI, y logró prontas traducciones en otras lenguas europeas. En Francia Longo fue traducido admirablemente por el gran traductor J. Amyot, hacia 1559, y esa versión se reeditó muchas veces. También en italiano, inglés, y alemán hubo versiones y ediciones varias en los siglos XVI y XVII. En castellano, en cambio, la primera traducción fue la de D. Juan Valera, en 1880. (Y por las mismas fechas la tradujo al ruso otro gran novelista, D. Merejkovsky). Tal vez el fuerte erotismo pagano y sensual del idilio pastoril y los frecuentes desnudos de la obra retardaron ese traslado al castellano. Es muy interesante además leer el prólogo de D. Juan Valera, que, a fines del siglo XIX, aún se obliga a presentar excusas por verter una novela tan atrevida. En su

versión Valera retoca y depura algunos pasajes de contenido homosexual, como concesión a la época. (Valera no era, desde luego, ningún mojigato)

En contraste, fueron grandes los ecos, y enorme el prestigio, logrados en nuestra Siglo de Oro por las obras de Aquiles Tacio y Heliodoro. Tanto *Leucipa y Clitofonte* como las *Etiópicas* contaron con numerosos lectores y marcaron un cierto rumbo en la narrativa de ficción. La complicada trama de la *Historia etiópica* de Heliodoro fue extraordinariamente apreciada y elogiada por preceptistas y escritores muy diversos de la época barroca. Desde Lope a Gracián pasando por López Pinciano y Cervantes hallamos fervorosos elogios de la enredada composición y el barroco dramatismo de Heliodoro. La historia de todas estas influencias está muy bien estudiada en el libro de Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro* (1996), que recoge trabajos anteriores y con fina agudeza crítica va analizando los reflejos de esos modelos griegos en las siguientes obras: *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso (Venecia, 1552), *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras (1565), *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes (1617), *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* (hacia 1623, anónimo e inédito), *Historia de Hipólito y Aminta* (1627), *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodamo* (1627), *Eustorgio y Clorilene, Historia moscóvica* (1629), *El león prodigioso* de Cosme Gómez de tejada (1636), *El Criticón* de Baltasar Gracián (1651, 1653, 1657), y *Entendimiento y Verdad, amantes philosóphicos*, del mismo Cosme Gómez de Tejada (1673). Se sigue hablando de «novela bizantina» para designar este tipo de relatos, por pura tradición hispánica, pero sería mucho más correcto hablar de «novelas de prototipo griego», puesto que ya sabemos que estos relatos helénicos son muy anteriores a la literatura bizantina, y que, por otro lado, existen auténticas novelas bizantinas (de los siglos X al XIV, también inspiradas en esos mismos modelos). Como se ve por los títulos mencionados, la influencia de esas novelas antiguas se extendió durante un siglo, aunque el apogeo de la misma se sitúa a fines del XVI y comienzos del siglo XVII.

En esta moda la literatura española sigue la pauta de otras literaturas europeas. Podemos recordar en breves apuntes las fechas de las traducciones de Aquiles Tacio y de Heliodoro.

*Leucipa y Clitofonte* se tradujo al italiano en 1546, al latín en 1554 (en Basilea), al francés en 1568, al inglés en 1579, y al alemán mucho después en 1670; el texto griego se editó en 1601. La novela de Núñez Reinoso, *Clareo y Florisea* (Venecia, 1552), se inspiraba en los *Amorosi ragionamenti* (1546) de Ludovico Dolce (que, a su vez, lo tomó de la versión latina de Annibale della Croce, que tradujo al latín los últimos cuatro libros de la novela griega, en 1544). La traducción castellana, con el título de *Los más fieles amantes Leucipe y Clitofonte*, en una versión un tanto libre y moralizada, apareció en 1617. Volvió a traducir

la novela al castellano Pellicer, hacia 1628, pero esa versión se perdió. Quizás también Quevedo pensó en algún momento en una versión nueva.

La novela de Heliodoro, al que cita ya Poliziano hacia 1498, tuvo su *editio princeps* en 1534, y se tradujo al francés en 1547, al latín en 1552, al alemán en 1554, al italiano en 1559, y al inglés en 1569. En España tuvo varias versiones: la primera, la del humanista Francisco de Vergara (hacia 1548) quedó inédita y se perdió pronto. La segunda, realizada por «un secreto amigo de su patria», se editó en Amberes en 1554 (con reediciones en Toledo 1563 y Salamanca 1581). La tercera fue la de Fernando de Mena, en 1587 en Alcalá. (Se reeditó luego en Barcelona, 1614; Madrid, 1615; París 1616, y en Madrid, a finales del XVIII, en 1787). Notemos cómo hubo varias ediciones de la novela en fechas muy próximas a la imitación cervantina en su última obra *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). La *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* gozó de muy alta estimación a lo largo de toda la época barroca, tanto por su complicada trama como por su elevación sentimental, con su erotismo moralizado y sublimado y su curiosa tonalidad religiosa de trasfondo. La lista de grandes escritores que citan con admiración a Heliodoro, va desde Tasso, Marino, Rabelais, Racine, Montaigne, Shakespeare, a López Pinciano, Cervantes, Lope, Calderón y Gracián, por citar sólo unos cuantos nombres ilustres. (Sobre la extensa influencia de Heliodoro en Francia e Inglaterra, véase el libro de G. Molinié (1983, y reed. en 1995) y el más reciente libro de L. Plazenet-Hau, citados en la bibliografía).

Está muy bien distinguir, en las ya citadas novelas hispánicas que reflejan clara impronta de las novelas griegas distintas etapas, como hace muy bien González Rovira, distinguiendo varios períodos: Renacimiento (Reinoso y Contreras), Barroco (Lope y Cervantes), Esplendor (en obras un tanto manieristas, como son «Angelia y Lucenrique», «Eustorgia y Clorilene», «Hipólito y Aminta», «Semprilis y Gerodomano») y, en fin, Decadencia (Cosme de Tejada y Baltasar Gracián). Para el estudioso actual, en mi opinión, los ecos más interesantes se encuentran en Contreras, Lope, Cervantes y Gracián.

Es evidente, desde luego, que la huella de Heliodoro es mucho más importante que la de Aquiles Tacio, novelista más frívolo, más realista, y más irónico, del que se ha escrito que vendría a ser a la novela griega lo que Eurípides a la tragedia. Recordemos que su relato está escrito en primera persona, un recurso propio de la novela cómica (como la de Apuleyo) y que introduce algunos tonos cómicos en algunos episodios. Clitofonte tiene poco de héroe tradicional. Y que, desde el punto de vista de la moral romántica, es menos rígido que otros: el episodio en que el protagonista Clitofonte cede ante los requerimientos apasionados de la viuda Melite sería impensable en los castos protagonistas de otras novelas «bizantinas». Heliodoro, en cambio, tiene otra nobleza en sus personajes, un aire algo más épico, con escenas de efectos patéticos que merecerían músicas

de ópera (no en vano la *Aida* de Verdi, como se sabe, le debe mucho). De Heliodoro procede el tópico comienzo *in medias res*, que imita muy eficazmente el *Persiles* cervantino. (Heliodoro comienza su relato con un magnífico uso del «suspense», potenciando ese inicio *in medias res* que tiene su precedente más clásico en la *Odisea)*. Nadie como Heliodoro para intercalar historias, dejar en suspensión los desenlaces y dar una imagen sublimada del amor. Nudos, empeños y laberintos caracterizan la trama clásica de las novelas griegas y, en ese aspecto, Heliodoro marca la culminación de ese arte narrativo del folletín en el mundo antiguo.

Es muy notable que la novela, «épica decadente» según Hegel, género tardío y sin trasfondo mítico tradicional, conjugara siempre los mismos temas tópicos, amores y aventuras viajeras. Siempre la pareja de jóvenes, bellos y castos amantes, perseguidos por los vaivenes de la Fortuna, fieles al amado o la amada hasta el martirio, recompensados al final, tras muchas peripecias, con el rencuentro y el final feliz. Exotismos, efectismos, apasionamientos y mil peligros ponen a prueba la fidelidad al amor de los amantes, pero el triunfo final satisface al lector emocionado con tantos lances sentimentales. La trama novelesca, con sus entrecruzamientos, sus mentiras, sus disfraces, falsas muertes de los protagonistas y frecuentes muertes de actores secundarios, con sus viajes erráticos (pródigos en trampas, piratas, tormentas, naufragios, islas, cautiverios) tiene algo de viaje iniciático. Los jóvenes amantes deben acreditar a través de sus sufrimientos y su castidad a toda prueba que merecen el final feliz y matrimonial. (Ese aspecto iniciático está aún más claro en *Dafnis y Cloe*, pero con otros tonos sensuales y paganos, que no llegaron a los lectores castellanos de la época).

La novela de amor y aventuras es la historia de una emotiva y a veces truculenta y siempre azarosa peregrinación. Ese peregrinaje por un laberinto de aventuras ofrece un refulgente valor simbólico. La heroicidad de esos protagonistas de tanta peripecia tiene un tono menor frente a la arrogancia de los héroes épicos y trágicos de otros géneros más clásicos. Pero los amantes sufrientes y peregrinos, jóvenes, bellos y castos, son los mártires de un melodrama burgués. (Y los protagonistas defienden su virginidad con no menos valor que las mártires cristianas de otros tiempos. Recordemos que hay relatos hagiográficos, como el de Santa Tecla, por ejemplo, que compiten con estos textos novelescos).

La influencia de Heliodoro se deja notar también en muchas novelas cortas (como señala J. Barella). Es muy curioso notar que esa influencia llega incluso a algún tardío libro de caballerías, como apunta muy bien González Rovira. Este es el caso de la rara novela caballeresca de Damasio de Frías y Balboa *Lidamarte de Armenia* (de 1568). «En la novela de Frías y Balboa, un libro de caballerías tardío, aparecen numerosos motivos de la novela griega (el principio *in medias res* y, especialmente, las historias interpoladas). Así, el relato de Liseo

de España reproduce la obra de Longo[2] (aunque cambia el desenlace feliz por otro trágico); mientras que la historia de la princesa egipcia es un claro eco de *Las etiópicas*. Escenarios como Constantinopla, motivos como el de la navegación y sus peligros tópicos, nombres como Euriclea y Apolonio... son otros rasgos que indican la incidencia de la novela griega en esta obra que busca en la Antigüedad un modelo prestigioso con el que dignificar un género ya en decadencia». (González Rovira, *op. cit*., pág. 162).

Podemos recordar, de pasada, que los erasmistas, que tanto despreciaban los libros de caballerías, elogiaban la ficción novelesca de tipo griego. Y es ese gran prestigio de Heliodoro lo que impulsa al viejo Cervantes, después de haber publicado las dos partes del *Quijote*, a empeñarse, con enorme ilusión, en concluir *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, creyendo que esa ficción construida según las pautas de la novela griega podría competir con la de Heliodoro y conquistar el aplauso de su contemporáneos y una fama inmortal. (La bibliografía sobre el *Persiles* es muy extensa, pero para una visión de conjunto me parece excelente el estudio de I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles* (Alcalá, 2001).

2.

Otros tres tipos de relatos novelescos gozaron de gran éxito editorial en la España del Siglo de Oro: las novelas caballerescas, las pastoriles y las picarescas. Un lector de la época diferenciaba bien sus diversos modelos y podía sentir mayor o menor simpatía hacia uno u otro. Valga como muestra el caso de Cervantes, que parodió los libros de caballerías (y toda parodia supone un desengañado afecto), se empeñó en practicar con extraño y duradero fervor la ficción pastoril, con su *Galatea*, y mantuvo una relación ambigua frente a la picaresca[3]. Sólo de este último tipo de relatos, y en referencia a los posibles ecos clásicos en su etapa inicial en el *Lazarillo de Tormes*, y luego el *Guzmán de Alfarache*, quisiera apuntar algo.

Intentemos precisar la larga sombra de una gran novela latina, muy distinta, en efecto, de las novelas griegas de aventuras románticas: *La Metamorfosis de Lucio*, más conocida por el título de *El Asno de Oro,* escrita por Apuleyo de Madaura, un gran escritor del siglo II d. C. (Podemos prescindir ahora de la discutible relación de esta novela larga con la narración griega, de trama semejante, pero más breve, atribuida a Luciano de Samósata, también titulada *El asno* (*Onos*)[4].

---

[2] Este sería, en tal caso, uno de los raros ecos de la novela de Longo en España, en fecha temprana. Probablemente el novelista habría leído la versión francesa del obispo Amyot (publicada en 1559).

[3] *Cfr.* mi ensayo «Cervantes y el lector de novelas del siglo XVI», (1978).

[4] Sobre la vida y época de Apuleyo, véase el prólogo a mi edición de *Apuleyo. El asno de oro*, Madrid: Alianza, 1988, y la bibliografía allí citada.

La traducción castellana de esa novela, en una jugosa prosa que no desdice del latín un tanto barroco de su autor, apareció en Sevilla, probablemente en 1525, según apunta Norton; aunque el prólogo está fechado en 1513, fecha probable en que se concluyó la versión. Su autor, Diego López de Cortegana, canónigo de la Catedral de Sevilla, familiar de la Inquisición y traductor de Erasmo, como recuerda Marcel Bataillon en su *Erasmo y España*, fue un personaje de singular cultura y buen conocedor del latín, como demuestra su versión. (El latín de Apuleyo no es nada fácil, y maneja un vistoso y rico vocabulario) Es probable que la edición de *El asno de oro*, que tal vez pudo suscitar notable revuelo por su audacia, fuera póstuma. Cortegana murió en 1524.

La novela latina era bien conocida por los humanistas. Fue Boccaccio quien descubrió un manuscrito de la *Metamorfosis de Lucio* en la abadía de Montecasino en 1355. Lo copió él mismo y lo difundió con mucho entusiasmo. La *Editio princeps* del texto latino se hizo de Roma en 1469. Hubo pronto otras. Cortegana debió usar la de Beroaldo, en Bolonia 1500. Al italiano se tradujo ya hacia 1480, y se publicó en 1508, por Boiardo, aunque la versión más acreditada en italiano fue la de Angelo Firenzuola, de 1550. La primera versión francesa es de 1518, pero hubo pronto otras.

La primera mención de Apuleyo en nuestra literatura parece ser la que encontramos en *La Celestina* (es decir, en 1499), al final del capítulo VIII, cuando Pármeno dice: «Y en tal hora comieses del diacitrón como Apuleyo el veneno que lo convirtió en asno». Luego hay muchas otras, si bien los elogios más claros de Apuleyo son los de Baltasar Gracián, que sospecho que pudo leerlo en latín. Sin duda Cervantes disfrutaría leyendo esa ficción tan cargada de humor ácido y de melancolía, y tomó de ella algún motivo suelto. Citas tempranas son las de Francisco Delicado en *La lozana andaluza* (1528), y muy curiosa la del prólogo de *La pícara Justina* (1605), que la menciona al lado de la *Celestina* y *El Lazarillo* («No hay enredo en *Celestina*, chistes en *Momo*, simplezas en *Lázaro*, cuentos en *El asno de oro*..., cuya nota aquí no tenga, cuya quinta esencia aquí no saque»).

La traducción de Cortegana tuvo bastantes reimpresiones: recordemos las de Zamora, 1536 y 1539; Medina del Campo, 1543; Amberes, 1551; Alcalá, 1584; Valladolid, 1601, y Sevilla, 1613. La novela fue incluida en el *Indice* de libros prohibidos en 1559.

La *Metamorfosis de Lucio o Asno de oro* presenta algunos rasgos básicos que la aproximan al esquema esencial de la novela picaresca. Es un relato autobiográfico hecho por un individuo un tanto marginado socialmente, una especie de confesión personal tras sus amargas peripecias como criado de muchos amos. En el caso del curioso Lucio su dolorosa y peregrina experiencia vital está marcada por su trasformación en asno, es decir, en una pobre bestia apaleada y servil. La narración tiene un toque humorístico, irónico y satírico, con un ambiguo pro-

pósito moralizante. El punto de vista del narrador y protagonista, poco heroico desde luego, es realista (al margen de su metamorfosis asnal como efecto de un filtro mágico) y con fuertes acentos satíricos, y esa visión ácida de la sociedad aproxima esa novela cómica al género picaresco.

Cierto es que el protagonista del relato de Apuleyo —y el de *El asno* atribuido a Luciano— no es un pícaro en pleno sentido del término. Lucio no tiene afán de medro ni se empeña en abrirse un camino con artimañas para saciar su hambre y mejorar su condición social. Lucio es una víctima de su curiosidad, como los protagonistas de algunos cuentos de magia y terror, pero es, a la vez, una víctima de los reveses de la Fortuna. Como los héroes sufrientes de las novelas griegas de amor y aventuras soporta un penoso peregrinaje, vapuleado y amenazado de muerte, y se convierte en un observador de la sociedad de su tiempo. No es un joven enamorado, pero también aspira al *happy end*, tras sus dolientes experiencias. Las preocupaciones económicas que tanto marcan los relatos picarescos no son esenciales en *El asno de oro*, a pesar de que el ambiente social de sus aventuras es el mundo sórdido de gentes humildes, bandoleros, truhanes, damas lascivas y sacerdotes embaucadores. (Podemos señalar que están más cerca del pícaro los protagonistas del *Satiricón* de Petronio. El escurridizo Encolpio, perdulario y parásito, desarraigado y cínico, azacaneado por el hambre y otras urgencias, que se mueve en un contexto social bien definido económicamente, se acerca más al mísero pícaro que el crédulo e ingenuo Lucio).

La ampliación del horizonte literario que trajo consigo la publicación del texto romanceado de Apuleyo, en esa espléndida versión de Cortegana, a comienzos del siglo XVI, fue decisiva para la aparición de la picaresca. Ese nuevo horizonte de expectativas que se abre con la recepción de esta gran novela cómica latina va a proporcionar un impulso a la novelística posterior, directa o indirectamente. El autor del *Lazarillo*, un erasmista de fina cultura, e irónico ingenio, había leído muy bien la novela de Apuleyo, como Antonio Vilanova y otros estudiosos han señalado con precisos detalles (*Vid*. los tres artículos de A. Vilanova recogidos ahora en *Erasmo y Cervantes,* págs. 123-79; y otros ensayos, de J. Molino, J. V. Ricapito, y G. Hernández-Stevens, citados en mi introducción a la edición de la versión de Cortegana, pág. 29-30). Decir, por tanto, que el *Lazarillo* significa «el principio absoluto de la novela moderna», como más de una vez he leído, es un reclamo editorial tan frívolo como ignorante. En la historia de la literatura no hay principios absolutos, y revela desconocer lo que significó la reaparición de un texto novelesco como el de Apuleyo.

Por otra parte, hay algún estudioso y buen conocedor de la época que prefiere considerar más importante que la de Apuleyo la influencia de la novela breve *El asno*, atribuida a Luciano. Así lo hace M. O. Zappala, en su amplio estudio sobre la tradición de Luciano en España. Cita en apoyo de su tesis algunas líneas de Lázaro Carreter, acerca de las "aventuras en ristra" del texto de Luciano.

(Esas aventuras en serie, por supuesto, están también en Apuleyo, pero lo que singulariza la gran novela latina es el talante personal del protagonista y el tono sentimental y un tanto religioso de la trama). El texto de Luciano, irónico y cómico, por su carácter de peripecias contadas en tono de sátira burlesca carece de la honda textura emotiva, de la carga tragicómica, de la novela de Apuleyo.

Desde luego, creo que Zappala tiene sobrada razón cuando destaca que ciertos trazos de la picaresca están no sólo en el *Asno*, sino en otros textos de Luciano, el gran satírico contemporáneo de Apuleyo. Cito unas líneas muy sugerentes de su libro: «Many of the "picaresque" characteristics of the *Asinus* (the open-ended autobiography, the humble-state of the narrator, his position as an out-sider, the series of cruel masters, the attempt to move vertically in society, religious satire), present as well in the *Lazarillo*, are hallmarks of Lucian´s whole opus. The view of Lucian as a picaresque author is not new. In the last century, Cansinos-Assens in his preface to Lucian´s *De morte Peregrini* wrote that "La vida de los cínicos era... la vida picaresca de aquel tiempo"» (*op. cit*., pág. 183).

Es bien sabida la larga influencia que Luciano tuvo, en parte a través de Erasmo y de algunos escritores erasmistas, en muchos escritores del Siglo de Oro. Es indudable la influencia de Luciano (y Erasmo) en la pintoresca *Segunda parte del Lazarillo* (Se subraya bien en la excelente edición e introducción de P. M. Piñero, Cátedra, 1988). El motivo de las transformaciones mágicas y los viajes fantásticos por escenarios utópicos o fabulosos —como el fondo del mar o el viaje a los cielos— son ecos lucianescos. También en *El viaje a Turquía* y *El Crótalon* y *El Escolástico* de Villalón guardan reflejos del ingenio y la sátira de Luciano. (Zappala analiza bien todos esos influjos puntuales) De todos modos, conviene matizar la frase citada de Cansinos-Assens: el cínico antiguo, a diferencia del pícaro, no tenía ningún afán de medro, carecía de pretensiones, vivía contento como mendigo, y su desprecio de las convenciones sociales y de la moral al uso eran muy distintos de los hábitos mentales del pícaro. (El humorista Luciano, por lo demás, adoptó el cinismo como una perspectiva literaria y no como forma de vida: es decir, no adoptó el *bíos kynikós*, sino sólo el *trópos kynikós*).

Por lo demás, no es éste el momento de discutir si influyó más Apuleyo o Luciano en la tradición picaresca. Podemos admitir que ambos autores ejercieron cierto influjo, a veces coincidiendo. Con todo, *El asno de oro* es, desde luego, una obra de mucho mayor calado literario que *El asno* lucianesco. Ambos textos novelescos pueden depender de una obra anterior perdida, y reconstruida con diverso sello personal por uno y otro. Eran bastante distintos el escéptico y epicúreo Luciano de Samósata, un sirio helenizado, y el orador africano Apuleyo de Madaura, diestro en artes mágicas. No vamos a discutir ahora «por la sombra del asno», según la frase famosa, pero sí quiero dejar bien sentado que el Lucio asnificado que protagoniza la novela de Apuleyo es un personaje de mucha más

enjundia y larga sombra que el escurridizo protagonista del *Onos* lucianesco. (Puede leerse al respecto, por ejemplo, el libro ya clásico de P. G. Walsh, *The Roman Novel*, Cambridge, 1970, sin olvidar, su último y breve capítulo titulado «"Nachleben": the Roman Novel and the Rebirth of the Picaresque», págs. 224-43. Aunque se ha escrito mucho sobre el asunto desde este libro, sigue siendo de una ejemplar claridad).

Hay una cierta convergencia entre las tramas de las novelas picarescas y las «bizantinas»: el pícaro protagonista o la pareja de jóvenes amantes peregrinan y sufren sus experiencias en un viaje aventurado y aventurero. Lo ha subrayado muy acertadamente Antonio Vilanova, al insistir en que «el peregrino es el héroe novelesco de la Contrarreforma». Citaré, para concluir estas líneas, unas líneas de su ensayo sobre «El peregrino en el *Persiles* de Cervantes» (ahora en *Erasmo* y *Cervantes*, ya citado):

> «Dentro de su total desemejanza, la novela picaresca coincide con la novela amorosa de aventuras o peregrinaje de tipo bizantino en un propósito idéntico de captar la trayectoria de la vida del hombre, los trabajos y los desengaños de la condición humana. Partiendo de esta coincidencia inicial, y frente al oscuro retablo de la picaresca, atalaya de la vida humana y espejo que refleja los caminos del vicio y del pecado, la novela de peregrinajes, atalaya del alma barroca, refleja la ruta de congoja y desaliento que lleva hacia la virtud. Los dos caminos por que puede enderezarse la vida del hombre en la tierra, señalan estas dos trayectorias divergentes en cuyo ápice se enclavan los dos polos del mundo barroco: la vida como escuela del vicio, desembocando fatalmente en el pecado y la desgracia, y la vida como aprendizaje de la virtud, premiada con la fortuna y la ventura. La primera origina la novela picaresca; la segunda, la novela de aventuras o peregrinajes. En el fondo late tal vez la misma desgarrada amargura, el mismo desaliento, un idéntico anhelo moralizador y una misma conciencia del fracaso. Téngase en cuenta que el peregrino de amor y el pícaro, peregrino del pecado, representan respecto del caballero andante una progresión descendiente de idealismo y de fantasía para dar paso a una gradual humanización. Y es lo cierto que toda la pesadumbre y desengaño del Barroco se cifran en esta trágica substitución del caballero andante, suma de virtudes heroicas, por el pícaro y el peregrino que, por razones muy desemejantes, son la antítesis del heroísmo. En la coyuntura histórica en que Amadís se ve desplazado pro el pícaro Guzmán de Alfarache o por el peregrino Luzmán, es justamente cuando nace *Don Quijote*, la más amarga sátiura contra el heroísmo caballeresco de la literatura universal». (*op. cit*., págs. 393-4).

3.

De las novelas antiguas tan sólo la *Historia Apollonii regis Tyri* fue conocida en la Edad Media. Mantuvo un notorio prestigio en toda Europa, y dio origen a algunas versiones tan atractivas y amenas como nuestro *Libro de Apolonio,* versificado en las estrofas del mester de clerecía. La pervivencia de esta novela de trama complicada, de prototipo griego, pero que sólo nos ha llegado en una tardía versión latina, en una prosa de estilo muy llano y muy popular, debe quedar al margen de estos apuntes. Pero me gustaría recomendar al respecto el reciente libro de Isabel Lozano-Renieblas, *Novelas de aventuras medievales*, Reichenberger, 2001.

Respecto de la influencia del *Satiricón* de Petronio en algunos escritores españoles del Siglo de Oro, me parece inexistente, por lo tardío y restringido de su difusión.[5] Es cierto, como apunta M. Díaz y Díaz, que Quevedo (que había leído sus fragmentos en la edición latina de Escalígero, de 1571, cuando aún no se conocía la famosa «Cena de Trimalción») lo cita varias veces con elogio, y escribió sobre Petronio una estupenda sentencia: «Siempre las razones de Petronio en otra pluma echarán de menos sus palabras». (*Vid. Petronio. Satiricón.* Edición e introducción de M. Díaz y Díaz, Barcelona: Alma Mater, 1968, pág. C).

NOTA BIBLIOGRÁFICA

*De novelas antiguas y Siglo de Oro:*

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo, 1974.

BARELLA, Julia, «Heliodoro y la novela corta del siglo XVII», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 529/30 (julio 1994), págs. 203-22.

BESSIÈRE, Jean, ed. *Commencements dur roman,* París: H. Champion, 2001.

[5] Es más fácil observar sus primeros ecos en otras literaturas europeas. Recuerdo al respecto unas líneas de P. G. Walsh, en su ya citado libro sobre las novelas latinas: «In Spain, then, Apuleius is a key figure in the rebirth of the picaresque. In France, the rogue-novel as it develops in the seventeenth and eighteenth centuries is above all shaped by the Spanish tradition, but Petronius here achieves a greater though still restricted prominence. The most interesting imitation of the *Satyricon* is the *Euphormionis Satyricon* (1603), a work composed (significantly) in latin by John Barclay, a Scot born and bred in France. On Petronius influence in France, see A. Collignon, *Pétrone in France* (París, 1905). There was a lively cult in the seventeenth century; the matron of Ephesus theme was treated by Saint-Evremond (1665), by La Fontaine and by sundry dramatists. Bussy –Rabutin's *L'Histoire amoureuse des Gaules* (1665) contains many imitations. But only Voltaire of the great eighteenth-century figures is a Petronian enthusiast. (Collignon, 96)».

BILLAULT, Alain *La création romanesque dans la littéarture grecque à l´époque impériale,* París: PUF, 1991.

DOODY, Margaret Anne, *The True Story of the Novel,* Londres: Collins, 1997.

GARCÍA GUAL, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Madrid: Istmo, 1972 (2a ed. 1988).

—, «Cervantes y el lector de novelas del s. XVI» en *Mélanges de la Bibliothèque Espagnole*, París 1976-77, Madrid, 1978.

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid: Gredos, 1996.

HÄGG, Thomas, *The Novel in the Antiquity*, Oxford: Blackwell, 1983.

HOLZBERG, Niklas, *Der antike Roman, Eine Einführung,* Zurich: Artemis-Winkler, 2001.

LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá: CEC, 2001.

—, *Novelas de aventuras medievales*, Kassel: Reichenberger, 2003.

MOLINIÉ, Georges, *Du roman grec aun roman baroque*, Toulouse-Le Mirail, 1983.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *Naissances du roman,* París: Klincksieck, 1995.

PERRY, Ben Edwin, *The Ancient Romances*, Berkeley: Un. California Press, 1967.

PLAZENET-HAU, Laurence, *L'Ebahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVIe et XVIIIe siècles,* París: H. Champion, 1997.

RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1989.

TATUM, J., ed., *The Search for the Ancient Novel,* Baltimore-Londres: Johns Hopkins, 1994.

VILANOVA, Antonio, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona: Lumen, 1989.

WALSH, P. G., *The Roman Novel. The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius,* Cambridge: University Press, 1970.

ZAPPALA, Michel O., *Lucian of Samosata in the Two Hesperias,* Potomac: Studia Humanistica, 1990.

*Algunas versiones castellanas de las novelas griegas y latinas:*

APULEYO, *El asno de oro*, trad. Diego López de Cortegana (1513?, 1525?), edición e introducción de C. García Gual, Madrid: Alianza, 1988 (y reeds.). Hay varias versiones modernas, como la de L. Rubio, Madrid: BCG, 1978.

AQUILES TACIO, *Leucipa y Clitofonte*, T. M. Brioso, Madrid: Gredos. 1982.

CARITÓN, *Quéreas y Calírroe*, trad. J. Mendoza, Madrid: Gredos, 1979.

HELIODORO, *Historia etiópica...* trad. F. Mena. ed. López Estrada, Madrid: R.A.E., 1954; *Las Etiópicas*, trad. E. Crespo, Madrid: Gredos, 1979.

*Historia de Apolonio rey de Tiro*, trad. M. C. Puche López, Madrid: Akal, 1997.

Jenofonte de Efeso, *Efesíacas*, trad. J. Mendoza, Madrid: Gredos, 1979.

Longo, *Dafnis y Cloe*, trad. J. Valera, 1880, Cátedra, reed. Rooh; trad. M. Brioso, Madrid: Gredos, 1982; trad. J. Bergua, Alianza, 1996.

López Martínez, Mª. Paz, *Fragmentos papiráceos de novela griega*, Publ. Univ. Alicante, 1998.

Luciano, *Relatos Fantásticos*, trad. C. García Gual, Madrid: Alianza, 1998.

Petronio, *Satiricón*, trad. M. Díaz y Díaz, Barcelona: Alma Mater, 1968.

Pseudo Calístenes, *Vida de Alejandro de Macedonia*, trad. C. García Gual, Madrid: Gredos, 1978.

# ENTRE VOCES Y ECOS: QUEVEDO CONTRA GÓNGORA (UNA VEZ MÁS)*

JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ
PEDRO CONDE PARRADO
(Universidad de Valladolid)

*De manera que puede afirmarse que tras aquella batalla fértil y despiadada entre dos gigantes la lengua española fue, para siempre, otra.*
Arturo Pérez-Reverte

## 1. UN PRÓLOGO-EXCURSO IMPRESCINDIBLE: PANORAMA CRÍTICO-TEXTUAL DE LOS SONETOS ANTIGONGORINOS ATRIBUIDOS A QUEVEDO

A día de hoy, no es posible ya plantear un estudio serio sobre los poemas contra Góngora que se atribuyen a Quevedo —y, en especial, de los sonetos— sin tener muy en cuenta el panorama crítico-textual que ofrecen esas composiciones. El hecho de que una parte de ellos se conozca gracias al testimonio de un único manuscrito (el 108 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander —en adelante BMP—, que recoge, con letra del siglo XVII, muchos

* La realización de este trabajo tiene contraídas deudas de gratitud que los autores desean hacer públicas: todo ha resultado más sencillo gracias a la generosidad y buen hacer de Teresa Gómez Trueba, Eduardo Lolo y Mª. Jesús Arija Díez.

poemas de Quevedo o, al menos, a él atribuidos)[1] ha permitido a algunos estudiosos, como Robert Jammes,[2] poner en duda la atribución quevediana. Otras consideraciones mucho más discutibles por subjetivas, como la de que «son poesías mal escritas, pesadas y totalmente desprovistas de gracia», según alega el mismo Jammes, no merecen la más mínima atención desde una perspectiva seria y rigurosa; mucho menos cuando el gran especialista en Góngora afirma que a ese juicio se sustraen «una o dos excepciones», pero no señala cuáles, con lo que, ante un escrutinio tan poco donoso, se pueden «salvar» todos y cada uno de esos poemas.

En cualquier caso, la situación es bastante más compleja de lo que algunos de esos estudiosos han querido presentar, en una actitud que parece tender —por la vía de poner en mucha duda la autoría de Quevedo— a minimizar la importancia de esos textos como ataque antigongorino. Es más, creemos lícito afirmar que, desde el punto de vista crítico-textual, tales composiciones suscitan casi tanta extrañeza como su mismo contenido: de los diecisiete poemas contra Góngora que se recogen en la edición de Blecua,[3] hay nueve transmitidos solo por el manuscrito 108 de la BMP; pero se debe tener en cuenta que, de los ocho restantes, siete están también recogidos en ese manuscrito santanderino, que se convierte así en el testimonio que habría reunido más poemas antigongorinos de Quevedo (16), en caso de no ser espurios. Pero hoy, de la lista de poemas que transmite *sólo* ese manuscrito, hay que excluir ya los poemas 825 (*Quien quisiere ser Góngora en un día*), 832 (*Este cíclope no siciliano*), 833 (*Tantos años y tantos todo el día*), 839 (*Esta magra y famélica figura*), 840 (*Este que en negra tumba rodeado*) y 841 (*Alguacil del Parnaso, Gongorilla*), puesto que Fernando Plata[4] ha dado a conocer la existencia de otros testimonios, atribuidos a Quevedo, en un códice custodiado en la Biblioteca March de Palma de Mallorca (MS 87/V3/11), que contiene «nuevas versiones manuscritas de muchas de las poesías del manuscrito de Santander». Hay que señalar, no obstante, que Plata Parga postula la existencia de un arquetipo común del que derivarían am-

---

1 Su descripción puede verse en F. Plata Parga, «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola*, 4 (2000), págs. 284-307 (289).

2 En su edición de las *Soledades* de Góngora, Madrid: Castalia, 1994, pág. 677.

3 J. M. Blecua, *Francisco de Quevedo. Obra poética*, Madrid: Castalia, 1969-1981 (4 vols.). En vol. I, pág. XI, el gran quevedista afirma, seguramente con razón, que la transmisión manuscrita de la obra de Quevedo es el capítulo «más complicado que conoce no solo nuestra historia literaria, sino la europea desde el Renacimiento hasta hoy».

4 Art. cit., págs. 288 y sigs.

bos códices, hipótesis que nos parece más que aceptable después de consultar nosotros mismos el conservado en Palma.[5]

De no haber existido otros testimonios de esas composiciones quevedescas antigongorinas que recoge el MP 108, se podría haber puesto muy seriamente en duda la paternidad de Quevedo, y hasta la misma existencia de tan cruda enemiga entre ambos poetas, como ya se ha hecho. Pero resulta que, curiosamente, de *todos* los poemas quevedianos, uno de los que poseen mayor número de testimonios manuscritos —en torno a una veintena nada menos, y aún siguen apareciendo otros nuevos[6]— es el soneto contra Góngora Bl. 831 (*Vuestros coplones, cordobés sonado*). A ello se añade que otro de esos poemas, el Bl. 838 (*¿Qué captas, noturnal, en tus canciones…?*), posee más de una decena de testimonios, entre directos e indirectos, como luego se verá. Y se hace difícil creer que ese soneto 838, por su estilo, por su léxico y por las dificultades que, en general, presenta, haya salido de una mente y de una pluma distintas a las que crearon, por ejemplo, los sonetos 834 (*¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas…!*) y 836 (*Sulquivagante, pretensor de Estolo*). El descubrimiento del testimonio de la Biblioteca March permite abrigar esperanzas de nuevos hallazgos, sobre todo teniendo en cuenta la cantidad de legajos por explorar que quedan en bibliotecas españolas y extranjeras. Esa sería, claro está, una inestimable ayuda para, además de confirmar la autoría quevediana, afrontar la principal tarea que tenemos pendiente respecto a estos poemas: su adecuada anotación filológica para lograr un entendimiento lo más profundo que nos sea posible. Aunque ante las dudas que plantea un soneto como el 838, con sus dos versiones (*cfr.* APÉNDICE II), no es del todo seguro que la aparición de nuevos testimonios suponga solucionar todas, o al menos la mayoría, de las cuestiones de índole textual y hermenéutica que se suscitan: antes bien, puede complicar aún más —y mucho— la situación actual.

---

[5] El parentesco entre ambos testimonios manuscritos lo ilustra bien, por ejemplo, la *Receta para hacer Soledades en un día* (Bl. 825), texto en que se leen variantes comunes respecto al editado en la *Aguja de navegar cultos*, como pueden ser el propio nombre de Góngora en el primer verso (frente a la lectura *culto* del impreso) o la lectura *Soledades* (frente a *cultedades*) en el último. En algún caso, como en el del soneto Bl. 832 (*Este cíclope...*), el ms. March ofrece variantes de notable interés para ayudar a la *constitutio textus*: así, la lectura *sima* por *cima* en el verso 11 (*esta cima/sima del vicio y del insulto*); *vid*. R. Cacho Casal, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela: Universidad, 2003, pág. 309, n. 324, quien indica, con razón, que en el MP 108 lo que se lee es *çima*. Más significativa nos parece la variante del verso quinto, no señalada por Cacho: *Este círculo vivo en tondo plano* frente a *Este círculo vivo en todo plano* del MP 108 y de la edición de Blecua. *Tondo* es una lectura que se ha de tener muy en cuenta, puesto que el autor está jugando en esos versos con italianismos, tal como él mismo declara (v. 4: *en término italiano*), además de ser perfectamente coherente con el contexto.

[6] *Vid.* C. C. García Valdés, «Acerca de algunos poemas satíricos: el manuscrito 376 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo», *La Perinola* 4 (2000), págs. 127-46 (130).

En cualquier caso, a estas alturas del siglo XXI no se están dando sino los primeros pasos para ambas tareas —la crítico-textual y la filológica—, teniendo en cuenta que el texto que se tiene por canónico, la celebérrima edición de Blecua, deja bastante que desear; y ello por decirlo de una manera eufemística. Cuando uno repara en la cantidad de neuronas que han quemado muchos filólogos intentando explicar vocablos que jamás escribió Quevedo —o quien fuera—, pero que aparecen en la citada edición, no sabe si reírse o llorar, literalmente. Por otra parte, estamos convencidos de que estos textos, incluso los más difíciles, tienen una explicación que va más allá, mucho más allá, del mero juego fónico-grotesco o la pura enumeración caótica. Si poemas como los sonetos 834, 836 y 838 han salido de la pluma de Quevedo (lo cual se puede afirmar con bastante seguridad en el caso del tercero), nos resistimos a creer que en su mil veces demostrada genialidad y rica vena satírica este poeta se quedara en el mero plano formal —sin preocupación alguna por expresar un contenido—, a la hora de zaherir a su enemigo; pensamos que la intención de Quevedo es, precisamente, la contraria: que parezca enumeración caótica e incoherente —como la poesía de Góngora, según sus rivales—, lo que en realidad encierra un ácido mensaje dirigido contra éste, y que, como esa poesía gongorina, hay que descifrar estrujándose los sesos: he ahí, como más adelante señalaremos, la eficacia de la parodia quevedesca.

Pero, lógicamente, la comprensión de un texto exige ante todo el conocimiento de la forma en que dicho texto fue concebido y salió de la pluma de su creador. Por ello, en nuestra tarea de análisis de esos poemas antigongorinos y ante las dudas que nos suscitaba la edición de Blecua, pronto nos dimos cuenta de que tal tarea no era posible sin una adecuada labor crítico-textual previa, por lo que decidimos hacer acopio de los testimonios manuscritos de los que supiéramos que transmiten la poesía quevedesca antigongorina, empezando, claro está, por el manuscrito de Santander, el varias veces citado MP 108. No mucho después de haber tenido nuestro primer contacto con ese manuscrito, llegó a nuestros manos la reciente monografía (2003) de Rodrigo Cacho Casal[7] sobre la influencia de los modelos italianos en la poesía burlesca de Quevedo, un notable estudio entre cuyos varios méritos se cuenta el hecho de haber acudido también a las fuentes manuscritas para estudiar dicha poesía. En las páginas (298 y sigs.) que Cacho dedica al estudio de los sonetos 834, 836, 837 y 838, que son los que van a centrar nuestra atención aquí, este autor ofrece la trascripción de esos poemas tal como aparecen en el manuscrito MP 108,[8] justificando y explicando en nota, de una manera que podríamos calificar de un tanto tímida, los cambios

---

7 *Vid. supra* nota 5.

8 Nosotros también la ofrecemos aquí, tras consulta directa del manuscrito, en los APÉNDICES I y II.

que introduce respecto a la edición de Blecua. Pues bien, el conjunto de esos cambios —en los que Cacho Casal acierta— suponen que el texto de algunos de esos sonetos ofrecido por Blecua debe ser desechado sin dudar de aquí en adelante. Así, en el soneto 834 (*¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas…!*) hay, al menos, dos errores que invalidan esa versión canónica tantas veces aceptada y reimpresa: dos errores que son de lectura y que con un mínimo de atención y reflexión se deberían haber evitado. El primero se encuentra en el verso 5, donde Blecua edita un *abjuro* que en el MP 108 es claramente *adjuro*, un verbo que existe en latín (*adiuro*) y que es el que se empleaba en esa lengua a la hora de 'conjurar', de 'exorcizar': y eso es, precisamente, lo que está haciendo el autor con Góngora en ese verso, y que es lo que Quevedo propone hacer con los «cultos» en otros textos polémicos contra la «nueva poesía».[9] Más grave es el error del último verso, que ya sospechó el perspicaz Antonio Carreira[10] y que Cacho Casal[11] ha puesto en relación con su indudable hipotexto, aunque, una vez más, de manera demasiado pusilánime: no «es probable», como dice este estudioso, sino que es absolutamente seguro que Quevedo está basándose en el pasaje bíblico de Isaías *Et exspectavit ut faceret uvas et fecit labruscas* (5, 2, 4). A partir de *uvas facere*, Quevedo habría creado el perfecto y novedoso (o «neotérico», que diría él con sorna) compuesto latino *uvificar*, siguiendo el mismo patrón de, por ejemplo, *solificar* (otro «invento» quevediano; *vid. infra*), que él mismo emplea para burlarse de Góngora en Bl. 836, 2 *pues que lo expuesto al Noto solificas*. Una mera y rápida comparación paleográfica interna del soneto 834 habría hecho ver a Blecua que la supuesta «n» de *unificas* es distinta a todas las demás «n» del texto: o lo leyó mal o se dejó llevar por la lectura que ofreció Artigas en su edición de 1925[12] y que luego conservaría Astrana Marín.[13] De

[9] La relación entre los poetas cultos y el mundo de la brujería la establece Quevedo en *La culta latiniparla* (ed. A. Azaustre Galiana, en *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, 2003, vol. I, tomo I, pág. 99): «y así le conjuramos, y a poder de exorcismos...»; pág. 104: «espiritarse de lenguaje».

[10] Reseña a I. Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona: EUNSA, 1984, en *RILCE* 4. 1 (1988), págs. 141-49 (149). Lo que le pasó a Arellano con el último verso del soneto Bl. 834 es, quizá, la mejor prueba de cómo una mala lectura de la fuente manuscrita puede dejar a un estudioso a las mismas puertas de la correcta interpretación filológica de un texto sin lograr apurarla. En el trabajo monográfico que en el mismo año 1984 dedicó a este soneto («Un soneto de Góngora y algunos neologismos satíricos», *Revista de Estudios Hispánicos*, Saint Louis, Mo., 17 (1984), págs. 3-17), Arellano recordó el pasaje bíblico de Isaías que luego citamos en el texto del presente trabajo. Pero al gran quevedista el texto del soneto le pareció «demasiado remoto del texto bíblico», cuando, como se verá, la relación entre ambos es muy difícil de negar.

[11] *Op. cit.*, pág. 334.

[12] M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid: R.A.E., 1925.

[13] En *Francisco de Quevedo. Obras completas. Obras en verso*, Madrid: Aguilar, 1932.

este modo, a causa de un error de lectura perfectamente evitable, han resultado baldíos todos los esfuerzos de diferentes generaciones de filólogos por explicar un *unificas* que jamás salió de la pluma de Quevedo o de quien fuera el autor de este soneto. Así también, hay que desechar definitivamente la lectura *polo* en el penúltimo verso del soneto Bl. 837 (*Yo poto, no lo niego, por lo dos*) y «recuperar» el juego originario de palabras *poto* / *puto*, tras los inútiles esfuerzos de estudiosos como Pilar Celma[14], Ignacio Arellano[15] o Antonio Azaustre[16] por encontrar sentido al fantasmal *polo*.

Lo anterior atañe a poemas para los que, de momento, contamos con un único testimonio manuscrito, el citado MP 108. En el caso del soneto Bl. 838, el número de testimonios que hemos recabado asciende a diez directos y uno indirecto. El cotejo crítico-textual da como resultado la existencia de dos versiones claramente diferenciadas y que nosotros denominamos aquí A y B.[17] La familia A está formada por dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid (BN), uno de la Hispanic Society (HS), y el MP 108, además de la «copia de Gallardo» que transmite Astrana Marín, la cual está claramente emparentada con uno de los manuscritos de la BN. La familia B la integran cinco manuscritos de la BN y uno de la HS; de los primeros hay dos (BN 3921 y 4067) que forman un subgrupo, como se ve en las variantes de los versos 1, 4, 7 y 14. Todos los manuscritos de la familia A, salvo el MP 108, atribuyen el soneto directamente a Quevedo en el título, mientras que en la familia B son varios los que aparecen sin atribución a ningún autor en concreto. Dejando a un lado, pues no es posible afrontarlas aquí, las considerables dudas que suscita la existencia de estas dos versiones, nos centraremos en tres lecturas del soneto:

1. En el verso 2, Blecua edita *Góngora bobo* basándose exclusivamente en la lectura del MP 108, y ello a pesar de que en el aparato crítico recoge el dato de que todos los demás testimonios que ha consultado —cinco en total— presentan la lectura *Góngora socio*. Pues bien, tras nuestro análisis crítico-textual del soneto, basado, como decíamos, en el doble de testimonios, podemos afirmar que escoger la lectura *Góngora bobo* atenta contra las normas más básicas de la crítica textual, porque:

[14] En «Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo», *Studia Philologica Salmanticensia* 6 (1981), págs. 33-66 (53). Cacho Casal, *op. cit.*, págs. 321-2, ha intentado dar una explicación a esos dos últimos versos basándose ya en la lectura *Yo poto* ('yo bebo'): aunque nos declaramos incapaces por ahora de aportar otra, juzgamos poco aceptable, o incompleta cuando menos, la de Cacho.

[15] *Op. cit.*, pág. 538.

[16] En «La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo», *La Perinola* 3 (1999), págs. 29-32.

[17] *Vid.* APÉNDICE II. En la fase de corrección de pruebas de este trabajo, el propio Rodrigo Cacho nos ha comunicado amablemente la próxima aparición de un artículo monográfico suyo sobre este soneto en *Calíope* 10.2 (2004).

a) es la lectura de un testimonio frente al de, al menos, otros diez, que coinciden en la lectura *socio*.
b) esa lectura *socio* es, por tanto, común a ambas ramas de la tradición textual.
c) el testimonio del soneto Bl. 834, que comienza precisamente por la palabra *socio*,[18] es un elemento de apoyo extra-textual que termina de confirmar que es correcta la opción por esa lectura.

Es evidente, por tanto, que la versión *Góngora bobo* es una «banalización» de la lectura *Góngora socio*, que es la que debemos esforzarnos por aclarar: ¿por qué Quevedo llamó así a Góngora en el soneto 838 y, probablemente, en el 834?[19] Cabe señalar, de paso, que la repetición del calificativo opera a favor de la atribución quevediana de ese soneto 834, si aceptamos (y nosotros así lo hacemos) que el 838 sí salió de la pluma de don Francisco.

2. La segunda lectura en que vamos a detenernos se halla al final del verso 12. Blecua edita «numia», corrigiendo la lectura «munia» que presenta el MP 108. Hay dos razones para rechazar tal lectura del manuscrito de Santander: la primera —ya de por sí determinante— es que atenta contra la rima en *-umia*; la segunda es que tal palabra no existe. Pero ese es el mismo problema que afecta a «numia»: la palabreja soluciona la cuestión de la rima, pero es un término que no tiene sentido. Hay una solución que parte de un cambio de letras tan legítimo, desde el punto de vista crítico-textual, como el de la *n* por la *m*, y que consiste en mantener la primera *m* y hacer algo tan sencillo como que la palabra rime efectivamente en *-umia*: esto es, convertirla en *mumia,* tal como propone Cacho Casal

[18] Hay que señalar que lo que se lee en el MP 108 es, en realidad, *Sosio*, y así lo editó Artigas en 1925. Este manuscrito está afectado por un grave problema que debe ser tenido muy en cuenta por cualquier posible consultor-editor: la vacilación en el empleo de la *s*, la *c* y la *ç*. Así, además de ese comienzo del soneto Bl. 834, se puede señalar el del primer verso de Bl. 832, donde se lee claramente *Este* ***Siclope****, no, Siciliano*, y el del verso 11 con la vacilación *sima* / *çima* (*vid*. nota 5). Es un problema al que no escapan ni siquiera los autógrafos de Quevedo (*cfr.* C. Isasi, «Editar a Quevedo: algunas cuestiones a la luz de la lingüística histórica», *La Perinola* 4 (2000), págs. 177-90).

[19] I. Arellano, en sus dos trabajos ya citados de 1984, se contentó —o se tuvo que conformar— con señalar que el hecho de que Quevedo llamara así a Góngora sólo se puede explicar porque es «su socio en el menester poético», algo que a nosotros, que de nuevo confesamos ignorar la razón, nos extraña grandemente, aun con toda la carga de ironía que se quiera ver en ese tratamiento de «socio» a un rival tan visceralmente odiado (aunque lo fuera sólo en la ficción literaria). Cacho Casal (*op. cit.*, págs. 325-6) tampoco se atreve a ir mucho más allá de la explicación de Arellano. No obstante, creemos que es preciso no olvidar la lectura *sosio* del MP 108, así como el hecho de que en varios de los manuscritos que transmiten el soneto 838 (*vid*. APÉNDICE II) lo que se lee es *soçio*, con lo que reaparece el problema planteado en la nota anterior.

—una vez más con excesivas reticencias—[20] y, lo que es más importante, tal como se halla escrito en uno de los manuscritos de la familia A y en cuatro de la familia B (si bien tres de ellos presentan la lectura *a mumia* / *amumia*). *Mumia* es un término que rima y que existe (o, al menos, existía en tiempos de Quevedo). Pertenecía, precisamente, al léxico de los farmacópolas, que es como se puede llamar a los boticarios de toda la vida si es que se quiere hablar «en Góngora y en culto». Eso supone que la propuesta de corrección viene avalada por una referencia cotextual inmediata (*farmacopolorando*). La *mumia* era una especie de sustancia bituminosa que entraba en la composición empleada, ya en el antiguo Egipto, para embalsamar los cadáveres; después, vía doble sinécdoque, pasó a designar la composición entera y luego el propio cadáver que la contenía y del que se extraía o manaba (de ahí nuestra hoy terrorífica *momia*).[21] Además, y como bien recuerda Cacho Casal,[22] en otros dos poemas antigongorinos contenidos tanto en el MP 108 como en el manuscrito de la Biblioteca March (Bl. 839, v. 2, y Bl. 841, v. 18) el autor habla de *musa momia* refiriéndose directamente al poeta cordobés.

3. En tercer y último lugar nos centraremos en la palabra más enigmática del soneto: ese «arcadumia» final que Blecua, una vez más, le ha aceptado al MP 108 y frente al que se han devanado los sesos Arellano,[23] quien propuso una relación con *arca* («nalga», aunque también «barriga»), y Cacho Casal,[24] que lo ha conectado con la *Arcadia* de Sannazaro. Sin entrar a valorar esas interpretaciones, lo cierto es que no parece muy adecuado emplear tanto esfuerzo en ellas cuando aún se debe decidir la lectura correcta entre las cuatro que proponen los manuscritos: *Arc*(*h*)*adumia* —que es para la única que valen las interpretaciones de Arellano y Cacho—, *acadumia*, *cadumia* y *guarchagumia*(*s*). De hecho, la hipótesis que nosotros manejamos apunta a una especie de «fusión» de la primera y de la última de esas lecturas. Ya hemos visto cómo en los versos anteriores de este soneto aprovecha el autor una serie de términos nada corrientes extraídos —o forjados a partir— del lenguaje técnico de la Farmacopea (la *mumia*), y también de la Fisiología (así, *cacoquimia*). A quien conozca la obra de Quevedo no se le escapará que

[20] *Op. cit.*, pág. 353. De hecho, hasta le busca un muy peregrino sentido al verso aceptando el inaceptable *munia*.

[21] Puede verse al respecto el trabajo de Mª. T. Herrera-Mª. C. Vázquez, «En torno a Momia», en R. Dangler, ed., *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Salamanca: Universidad, 1991, págs. 395-402.

[22] *Ibid.*, pág. 354.

[23] *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, *op. cit.*, pág. 540.

[24] *Op. cit.*, pág. 354

hay una serie de «jergas» técnico-gremiales, como las dos citadas, que son blanco predilecto de su sátira, al acusar a sus usuarios de intentar disfrazar su ignorancia, sus artimañas o ambas cosas a un tiempo con un lenguaje absolutamente críptico para el profano; algo que los acercaría notablemente a los poetas «cultos» que proliferaban en la época bajo la égida gongorina. Como puede comprobarse con la lectura de algunas de sus obras satíricas en prosa más célebres, como los *Sueños*, son tres, en especial, las profesiones a las que Quevedo acusa de tal práctica: los médicos, sus afines los boticarios...[25] y los alquimistas. A propósito de estos y en *El libro de todas las cosas y otras muchas más* se puede leer un fragmento en el que, por cierto, aparece uno de los términos clave en la sátira anticultista: *Y si quisieres ser autor de libros de alquimia, haz lo que han hecho todos que es fácil, escribiendo jerigonza: «Recibe el rubio y mátale y resucítale el negro. Item, tras el rubio toma lo de abajo y súbelo y baja lo de arriba y júntalos y tendrás lo de arriba»*.[26] Gracias a la labor de Alessandro Martinengo[27] estamos bien informados del interés y de los amplios conocimientos mostrados por Quevedo en todo lo

[25] Véase, por ejemplo, el pasaje del *Sueño de la muerte* en el que se inserta una ristra de extraños nombres de «simples» y otros elementos farmacológicos y médicos, y en el que también se establece la relación con el mundo de los exorcismos (*cfr. supra* nota 9): «Y luego ensartan nombres de simples que parecen invocaciones de demonios: buphthalmos, opopanax, leontopetalon, tragoriganum, potamogeton, senipugino, diacathalicon, petroselinum, scilla, rapa. Y sabido qué quiere decir esta espantosa barahúnda de voces tan rellenas de letrones, son zanahoria, rábanos y perejil, y otras suciedades, y como han oído decir que quien no te conoce te compre, disfrazan las legumbres porque no sean conocidas y las compren los enfermos. Elingatis dicen lo que es lamer, catapotia las píldoras, clíster la melecina, glans o balanus la cala, errhina moquear. Y son tales los nombres de sus recetas y tales sus medicinas que las más veces de asco de sus porquerías y hediondeces con que persiguen a los enfermos se huyen las enfermedades» (ed. I. Arellano en *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*, *op. cit.*, págs. 395-7; una muy erudita explicación de todos esos términos se halla en la edición anterior de J. O. Crosby, *Francisco de Quevedo y Villegas. Sueños y Discursos*, Madrid: Castalia, 1993, vol. II, págs. 1388 y sigs.). También en el soneto 834 —y es un dato más que apoya la conexión entre estos textos— juega el autor con vocabulario típico de los «farmacópolas»: así, el verso 12 (*de lo ambágico y póntico troquiscas*) no sólo ofrece términos propios de esa jerga como *póntico* (en su acepción de ‘agrio’; *cfr. infra* nota 55) y *troquiscar* (‘hacer trociscos’), sino que parodia el propio lenguaje de los tratados médicos y botánicos, con ese empleo del pronombre «lo»; un ejemplo muy ilustrativo a este respecto es un verso del famoso doctor Francisco López de Villalobos incluido en su *Sumario de la Medicina* (v. 144): *y es mal si lo azedo y lo póntico usare*.

[26] Ed. F. Buendía en *Francisco de Quevedo. Obras completas. Prosa*, Madrid: Aguilar, 1990 (6ª ed.), tomo I, pág. 128.

[27] *Quevedo e il simbolo alchimistico. Tre studi*, Padua: Liviana Editrice, 1967; *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, Pamplona: EUNSA, 1992. Son también muy aprovechables en este sentido las notas de J. O. Crosby al *Sueño del Infierno* quevediano (ed. cit., vol. II, págs. 1274 y sigs.).

referente al mundo de dos «ciencias» muy emparentadas, la Astrología[28] y la Alquimia. Pues bien, todo esto viene a cuento de que la —llamémosla así— peregrina secuencia de letras *archadumia* aparece en el título de un tratado alquímico de relativa fama durante el siglo XVI, obra del sacerdote veronés Giovanni Antonio Panteo, en el que se define y defiende la existencia de una disciplina superior a la alquimia llamada *voarchadumia*.[29] Hay quien afirma incluso que con ese nombre existió en Venecia una especie de sociedad secreta a la que habrían pertenecido intelectuales de la talla de Giordano Bruno. Lo cierto es que para lectores no iniciados en la ciencia hermética, como los que esto escriben (y sospechamos que aun para los bastante iniciados), los textos de Panteo son casi absolutamente ininteligibles. De hecho, en una obra tan célebre en tiempos de Quevedo —y por él conocida, sin duda— como era *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* de Tomasso Garzoni (Venecia 1585; cap. *De gli alchimisti*) se lee una acerba crítica contra el abstruso lenguaje de los alquimistas centrada especialmente en la obra de Panteo y en términos como ese *voarchadumia*, a los que presenta como «nomi stravaganti da fare impazzire il diavolo». Es más que probable que Quevedo conociera, si no la obra de ese cura veronés, sí al menos el enigmático vocablo, que pudo seleccionar, como paradigma de la jerga más ininteligible, para cerrar el soneto 838, cuyo último verso se inicia, precisamente, con el término que designa por excelencia la actividad alquímica: *metamorfosis*; ello supondría un apoyo cotextual a la hipótesis de que la última palabra pertenezca al ámbito de dicha actividad. Cabe preguntarse, entonces, qué sucedió con la sílaba inicial *vo*(-*archadumia*) del término en cuestión. Si se consultan las variantes textuales (*vid*. APÉNDICE II) que ofrecen los manuscritos, se verá que una de las que, en principio, parece más deturpada, la lectura *guarchagumia* del subgrupo de dos manuscritos al que, en la versión B, hemos asignado la letra D, puede ser perfectamente la «corrupción» de ese *voarchadumia* inicial. ¿Es, por tanto, la lectura original del último verso de Bl. 838 *metamorfoseando voarchadumia*?[30]

---

28 Las posibilidades paródicas del léxico técnico de la Astrología, o más bien de su afín la Geomancia, las aprovecha Quevedo en el soneto Bl. 832 *Este cíclope no siciliano* (*microcosmo*, *orbe*, *antípoda*, *emisfero*, *zona*, *término*, etc.).

29 Uno de esos tratados lo hace explícito en su título: *Voarchadumia contra alchimiam*, París 1550.

30 Los estudios y textos citados en la nota 27 recuerdan que una de las más habituales críticas de Quevedo a la actividad de los alquimistas se centra en que estos manejan constantemente en sus operaciones (una de las cuales es la *putrefactio*, asociada a la *nigredo* u «oscurecimiento») desechos de origen orgánico y animal —humano incluso— como el estiércol, la orina o la sangre. Si se repara en el contenido escatológico de los dos tercetos de este soneto Bl. 838, se verá que en ellos Quevedo, alquimista él mismo del lenguaje, envuelve en paródicos términos técnicos de la Fisiología (*cacoquimia*, *estomacabundancia*) una imagen grotesca (Góngora como cadáver-momia) capaz de hacer vomitar al

En fin, parece evidente que, al menos en lo que atañe a los poemas antigongorinos de Quevedo (o del pseudo-Quevedo), hemos entrado ya en lo que podríamos denominar la era post-Blecua. La tarea de este estudioso sigue siendo muy válida y, por supuesto, todos debemos estarle agradecidos por el enorme afán que puso en ella. Pero ya pocos dudan —dudamos— de que la edición crítica y la interpretación filológica de la poesía de Quevedo están muy lejos de ser tarea de uno solo: es un trabajo para que en él colaboren muchos «cíclopes», sean o no «sicilianos».

## 2. Tradición clásica y polémicas literarias en el siglo de oro

Poner la tradición clásica en relación con las abundantes y enconadas polémicas literarias que se suscitaron en el Siglo de Oro supone, en gran medida, tocar el nervio más sensible de esa cuestión: el universo de ideas, preceptos, tendencias y costumbres que constituían el peso, muchas veces asfixiante, del mundo clásico fue, precisamente, el caballo de batalla por el que se enfrentaron de manera abierta o disimulada Lope de Vega contra los enemigos de sus ideas sobre el teatro, Cervantes contra el mismo Lope, Góngora contra los que censuraron su «nueva poesía», y Quevedo contra el mismo Góngora y por lo mismo. A poco que uno se detenga en analizar esas polémicas, observará que hay siempre uno o más aspectos de la tradición clásica como telón de fondo de esos enfrentamientos: así, la preceptiva dramática antigua que Lope afirmaba encerrar bajo unas cuantas llaves cuando escribía una comedia, la erudición de acarreo para autorizar con antigüedades la propia obra —una práctica que fue blanco de la muy sutil ironía de Cervantes—, y ¿cómo no? todo el cortejo de conceptos legados por la Retórica y la Poética clásicas —*prodesse*, *delectare*, *decorum*, lo 'sublime', lo 'elegante', lo 'mediocre', lo 'vulgar', lo 'oscuro'— de los que se aprovecharon, manipulándolos a su antojo en no pocas ocasiones, los contendientes de la bien llamada «batalla en torno a Góngora».

En muchos de esos casos —por no decir que en todos—, no se enfrentaba una postura conservadora, que se podría calificar de «pro-clásica», contra otra novedosa y «anti-clásica», sino más bien contra lo que venía a ser una diferente manera de plantarse, por así decirlo, ante ese legado de los antiguos, de abrir nuevos caminos —entre los que el del rechazo se podía aceptar como uno más— que permitieran liberarse de la tiranía que desde hacía bastante tiempo estaba imponiendo una tradición clásica excesivamente anquilosada. También en muchos casos, esas nuevas propuestas que orbitaban en la «periferia» del entonces

lector de más valiente estómago. Esa presencia de lo *viscerable*, unida a la mencionada crítica quevediana a los asquerosos manejos de la Alquimia, apoyan, pues, la posibilidad de que el soneto se cierre con una críptica alusión a esa disciplina.

vigente sistema literario, el cual tendía a despreciarlas e incluso a aniquilarlas, terminarían triunfando con el tiempo hasta llegar a constituir el núcleo —o uno de los núcleos— de sistemas posteriores. Tales propuestas estaban apuntando, en gran medida, a una nueva intelección y asimilación de la tradición clásica basadas en el distanciamiento de ella, pero también en su revitalización desde otros presupuestos creativos. La posición de la literatura y del arte en general ante lo que se suele denominar «tradición clásica» ha variado sustancialmente en los dos últimos siglos: tal vez, la diferencia más llamativa sea el hecho de que hoy se puede crear desde unos presupuestos relativamente (nunca absolutamente) ajenos a esa tradición, a la que se puede volver de manera ocasional, pero viéndola como algo que ya no dicta e impone normas; o, al menos, no como se las dictaba e imponía a un creador de comienzos del siglo XVII, para el que el hecho de aventurarse fuera del territorio de esa tradición clásica suponía correr graves riesgos de desorientarse y de perderse. Aun así, como decíamos, algunos lo intentaron, y a varios de ellos el paso del tiempo y la evolución del arte en general ha terminado dándoles mucha de la razón que entonces se les negaba: por ejemplo, poco podían sospechar los que se cebaron con la *nueva poesía* inaugurada por Góngora que tres siglos después una generación poética tan deslumbrante como la de entonces iba a ser mundialmente conocida por el año, 1927, en que se conmemoraba la muerte del genio cordobés; que esa misma generación iba a abrazar entusiasmada casi todos los *ismos* de las vanguardias, los cuales dejaban muy «en pañales» la muy atacada oscuridad del gongorismo; o que algunos de los poetas que se suelen encuadrar en esa generación o en sus aledaños iban a triunfar dedicando odas no burlescas —he ahí la clave— a asuntos tan «bajos» como la cebolla o el caldillo de congrio.

Dado nuestro común interés por ciertos aspectos de esas polémicas entre escritores del Siglo de Oro y habiendo trabajado ya sobre el trasfondo clásico de la que se suscitó entre Cervantes y Lope,[31] cuando se nos propuso participar en este encuentro científico optamos por seguir indagando en ese ámbito: el de los combates de índole literaria que se libraron en los primeros años del siglo XVII. Decidimos, en concreto, centrar nuestra atención en algunos de los poemas con los que parece ser que Quevedo fustigó a Góngora después de que éste difundiera sus dos grandes composiciones poéticas, el *Polifemo* y las *Soledades*. No es posible contar aquí con detalle los muchos e interesantes episodios de la polémica anti-gongorina, con su fuego cruzado de libelos, cartas echadizas, respuestas, apologías, antídotos y contra-antídotos. Más útil será, para sustentar la posterior exposición, aislar y sintetizar cuáles fueron los principales argumentos

[31] P. Conde Parrado-J. García Rodríguez, «Ravisio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica», *Tonosdigital* (*Revista Electrónica de Estudios Filológicos. Universidad de Murcia*), 4 (2002) (www.um.es/tonosdigital).

críticos que esgrimieron los enemigos de Góngora, la mayor parte de los cuales se esforzó por exponerlos en la ácida prosa de ese tipo de literatura polemista antes reseñada. También Francisco de Quevedo aportó su crítica con una intervención un tanto tardía y ya más contra el gongorismo que contra Góngora: concretamente en los preliminares que en 1631 antepuso a la edición de las poesías de Fray Luis de León, sobre los que luego volveremos. Pero antes habría asumido la tarea de satirizar esa *nueva* poesía con un arma mucho más nociva que cualquier liviano libelo o sesudo tratado teórico: la parodia poética de tales «novedades». En esos poemas Quevedo habría condensado en la práctica las teorías que desde en torno a 1614 se venían oponiendo a la reciente moda poética de los llamados «cultos». Nosotros consideramos que logró plenamente su objetivo, y a mostrar tal éxito va dedicada buena parte de la presente exposición.

Pero veamos, en fin, en qué se fundamentaban las críticas antigongorinas. El dictamen emitido por los detractores del *Polifemo* y de las *Soledades*, apenas se conocieron ambos poemas y, en especial, el segundo, fue que su autor había errado completamente tanto en los fines, como en los medios, como en el resultado obtenido. Argumentaban sus defensores —y él mismo, incluso— que Góngora habría intentado, y logrado, elevar la expresión poética en castellano a la altura de la latina antigua; esto, a juicio de los que inmediatamente se alinearon contra él, suponía un acto de soberbia y una ofensa implícita tanto para la propia lengua castellana como para todos aquellos que escribían en ella: si de verdad había que *elevarla* a tal altura, ello significaba que, como lengua, el castellano se hallaba en un nivel inferior al del latín; y afirmar eso después de un siglo que había asistido a grandes controversias en torno al denominado «problema de la lengua» entre el latín y el romance, y que había legado la poesía de Garcilaso y el citado Luis de León suponía ganarse al instante un buen puñado de enemigos. Es evidente que todo poeta desea e intenta elevar el listón poético de su lengua; lo que por entonces resultaba más discutible era que tal esfuerzo no se aplicara a profundizar en los medios de los que tal lengua dispone para elevarse, sino que se acudiera a otra, el latín —por más que fuera «madre» y modelo de la propia—, en busca de vocabulario, giros sintácticos y figuras con los que, en realidad, sólo se buscaría envolver la dicción poética en una coraza pseudo-culta *impenetrable casi* al intelecto del lector. Aunque de manera imperfecta, dados los muchos matices que ofrece la polémica, la acusación de mayor peso contra el gongorismo se podría condensar en una fórmula: la «oscuridad indecorosa».[32] Lo que a los lectores de hoy nos puede tal vez parecer (y a nosotros sí nos lo parece) uno de los muchos logros y encantos de la poesía gongorina —reflejar

[32] Es obligación, y grata, en este punto remitir al excelente estudio de J. Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las* Soledades *en el siglo XVII*, Londres-Madrid: Tamesis Books, 1994.

de una manera formal y estéticamente exquisita una realidad cotidiana y humilde— podía y, para muchos, debía ser visto como un pecado de «lesa tradición» en el Siglo de Oro. La rígida y estanca sistematización de estilos y géneros impuesta desde hacía muchos siglos por dicha tradición no podía quebrantarse a capricho del creador, y menos en la *dirección* en que pretendía hacerlo Góngora. El sistema literario permitía la mezcla, la aparente confusión de esos estilos y géneros, en una serie de casos que, en su supuesta libertad, estaban igualmente sometidos a la sanción de lo tradicional: era la literatura que giraba en torno al concepto de lo lúdico, del divertimento, de lo paródico, etc., en la que el autor y sus lectores «convenían» en aceptar de antemano que iba a darse una ruptura del orden tradicional con intención amena. En ese marco convencional era lícito expresar contenidos elevados, o aparentemente elevados, en un lenguaje bajo, y también, aunque era menos frecuente, contenidos bajos en lenguaje elevado. El «problema» de Góngora es que, habiendo demostrado ser un maestro consumado y divertido en lo primero, pretendía hacer también lo segundo, pero *en serio*, es decir, saltándose esa convención autor-lector e intentando llevar tal ejercicio poético al ámbito de la literatura no lúdica. Dicho de otro modo, y a lo Juan de Jáuregui: cuando el lector de una estrofa de las *Soledades* lograba desenredar la maraña de hipérbatos y cultismos para descubrir que lo que se le estaba contando era, pongamos por caso, que una tosca aldeana sudaba a chorros por el esfuerzo de haber subido una cuesta, y todo ello sin intención lúdica, ya burlesca ya satírica, o con ambas a la vez, el tal lector se tenía que quedar atónito ante tal *desproporción* entre el fin y los medios. Porque de eso precisamente se nutría la teoría tradicional en lo tocante a la oscuridad poética: ésta sólo era lícita cuando se hallaba en *proporción* directa con lo elevado del asunto que pretendía reflejar. Y al fin, la tal aldeana resultaba ser eso, una simple villana y no una dama enamorada metida a pastora o una princesa ignorante de su alta cuna, pero merecedora de que le rodaran por el rostro gotas de rocío vueltas en aljófar.

Pero es que, para mayor «delito», Góngora cometía un pecado añadido: no sólo ofrecía una mezcla inaceptable, desproporcionada e indecorosa entre el plano del contenido y el de la forma, sino que también en este último atentaba contra el «buen gusto» literario al no renunciar al uso de términos vulgares que iban del brazo con los más elevados, inauditos y peregrinos que el lector pudiera imaginar. Así, uno puede encontrarse una «cuchara» o un «cuerno» rodeados de «obeliscos», de «púrpuras» y de «candores».

No era casual que Quevedo —y también Lope de Vega—[33] relacionaran el intento gongorino con la poesía macarrónica: ésta sería una de esas prácticas lúdicas toleradas por el sistema literario imperante; un ejercicio de ingenio, más

---

33 *Vid.* Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 304, n. 315.

o menos logrado en su afán de divertir, que juega a mezclar códigos tanto en el plano formal como en el de contenido: al conferir por diversos procedimientos apariencia latina a lo que en gran medida es una mezcla de lenguas vernáculas, y al expresar contenidos burlescos y bajos con el ropaje de una dicción, unas imágenes, unas figuras y unos metros reservados tradicionalmente para la alta poesía (así, el hexámetro típico de la épica), se logra el efecto lúdico cuando el lector, en una tarea de «traduction intime qui étonne l'esprit en l'amussant»[34], va descifrando esas claves y se va dando cuenta de esa desproporción, de ese atentado paródico contra el *decorum* tradicional que persigue una mezcla de admiración e hilaridad. Pero lo que a un autor como Teofilo Folengo, conocido por su pseudónimo Merlín Cocayo, jamás se le hubiera ocurrido era afirmar que, con su epopeya macarrónica *Baldus* (1517-1552$^4$), en la que uno puede leer versos como, por ejemplo, *Omnibus his cosis incago praeter amicis* (XVI 281), estaba «elevando» su lengua a la altura de la latina, cuando lo que ofrecía era una lograda parodia tanto del propio latín como de la gran tradición literaria creada y transmitida en esa lengua que pasa luego a las literaturas nacionales (la epopeya caballeresca, la poesía petrarquista, etc.); ni seguramente se le pasara por la imaginación a este italiano que su obra podía ser tenida alguna vez en la misma estima estética y literaria que, pongamos por caso, la *Arcadia* y el *De partu Virginis* de Sannazaro (por más que ambas, y sobre todo la segunda, las lea hoy muy poca gente). Por ello, cuando Quevedo afirma que Góngora «merlincocaiza» (Bl. 834.9), está efectuando una comparación «inversa», por así decirlo, y absolutamente degradante de la poesía del cordobés: en un intento absolutamente serio ha logrado el mismo efecto que Merlín Cocayo en un intento seriamente lúdico; ambos «hacen reír», con la diferencia de que ese es, en concreto, el fin que persigue el autor italiano, pero no Góngora; y provocar la risa cuando lo que se busca es una seria admiración es, ni más ni menos, la esencia de lo «ridículo». Lo de Góngora, por tanto, no «equivale», sino que, precisamente por su *seriedad*, queda por debajo, muy por debajo, de lo macarrónico.

## 3. Francisco de Quevedo: teoría y práctica anticultista

En los citados preliminares a los poemas de Luis de León,[35] Quevedo alega un pasaje de la *Poética* aristotélica (1458a) que los defensores de la *nueva poesía* traían en su defensa, pero manipulándolo a su antojo (siempre a juicio de Quevedo). En ese pasaje, el Filósofo afirma que para lograr una

[34] O. Delepierre, *Macaronéana ou Mélanges de littérature macaronique des différents peuples de l'Europe*, citado en C. Cordié, ed., *Opere di Teofilo Folengo*, Milán-Nápoles: R. Ricciardi Editore, 1976, pág. XVIII.

[35] Hemos consultado la reciente edición de A. Azaustre Galiana en *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*, *op. cit.*, vol. I, tomo I, págs. 127-61.

dicción poética «perspicua» o «clara» (σαφής), pero no «plebeya» o «vulgar» (ταπεινή), se debe recurrir a lo «peregrino» o «inhabitual» (ξενικὸν), concepto que abarcaría, entre otros elementos, la «variedad de lenguas» (γλῶττα) y la «translación» (μεταφορά). Lanza Quevedo su ataque contra aquellos que, para defender su punto de vista, «descansaban la lección en ese punto», esto es, «no leían lo que sigue»: y lo que sigue es una sentencia bien clara de Aristóteles en el sentido de que un estilo basado únicamente en esos recursos termina incurriendo en dos extremos viciosos: el *aenigma* (αἴνιγμα), cuando se abusa de la μεταφορά, y el *barbarismus* (βαρβαρισμός), cuando hay exceso de γλῶτται o vocablos extranjeros. El Estagirita dice que la esencia del *aenigma* consiste en una conexión, una *synapsis*, de términos que sólo son conciliables si se los toma en sentido metafórico, y no en su sentido recto. Lógicamente, el filósofo griego predica la mesura (τὸ μέτρον) en el empleo de esos medios para elevar la dicción poética, una mesura que debe lograr que tales medios queden discretamente ocultos, que no se note su empleo y, mucho menos, que parezcan alarde del autor, puesto que lo más probable es que su abuso termine causando mera risa (χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπιτηδές ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο), ideas sobre las que se extiende el propio Aristóteles en su *Retórica* (1405 y sigs.). Otro de los recursos de los que no se debe abusar es la «extensión» (ἐπέκτασις), que abarca todo tipo de alargamiento de vocablos por medio de la derivación o la composición y que solía y debía ser patrimonio exclusivo de ciertos géneros, como la épica o el ditirambo, cada uno de los cuales lo empleaba con diverso fin.

Pues bien, los poemas de Quevedo contra Góngora y, en especial, algunos de sus sonetos son en gran medida una demostración «práctica» de todas estas ideas aristotélicas. El poeta cordobés habría atentado contra los que son algunos de los conceptos clave de la teoría poética aristotélica y que giran en torno al concepto de «mesura», de lo «conveniente», de lo «apropiado»: de lo «decoroso», en suma (τὸ μέτρον, τὸ πρέπον, τὸ ἁρμόττον); y atentar contra ello, sin intención lúdica y paródica, ya sabemos lo que suponía: hacer el mayor de los ridículos. Quevedo va a jugar, aprovechándolos y mezclándolos al dictado de su genio, con todos esos abusos denunciados por Aristóteles para demostrar sus tesis en unos poemas que son una combinación magistral de teoría y de práctica, o también, si se quiere, de lo burlesco y lo satírico: al mismo tiempo que se denuncia, se divierte al lector parodiando el estilo denunciado. Un estilo que llevaría, por el camino de la oscuridad, a una especie de absurdo «solipsismo poético»: de la oscuridad a la ceguera, en un círculo vicioso en el que sólo entra el autor, pues que ni siquiera el lector es capaz de seguirlo en tal recorrido circular. Un estilo así, que elimina prácticamente la posibilidad de tener auténticos lectores al no permitir la intelección del mensaje, menos puede aún tener seguidores y crear verdadera escuela. Junto al concepto de lo «ridículo», que se acentúa al contraste

con la «seriedad» del intento gongorino, la crítica quevediana gira en torno a ideas como «inutilidad», «frustración» y «anonadamiento»: la poesía gongorina es pura nada[36] y, por ende, no puede suscitar ningún placer estético ni servir de modelo ni abrir caminos; se agota en sí misma, en su pura inanidad; es un camino que no conduce a nada: un callejón sin salida.

### *3.1. Enigmas y barbarismos: entre voces y ecos*

Seguramente, el lugar quevediano que mejor representa y demuestra lo que venimos diciendo sea el primer cuarteto del «más hermético» (según Arellano) de los sonetos antigongorinos, el 836, que ofrecemos en trascripción fiel del manuscrito MP 108

> Sulqui vagante pretensor de Estolo
> pues que lo expuesto al Noto solificas
> y obtusas speluncas comunicas
> despecho de las Musas a ti solo.

El cuarteto se abre con un giro que es, a un tiempo, una «extensión» (se trata de un compuesto) y un «barbarismo» (no consta que nadie lo haya empleado nunca en castellano). Alguien podría pensar que se trata también de un «enigma»: lo es en el sentido moderno del término, desde el momento en que nadie, a nuestro juicio, ha dado aún con una explicación que pueda darse por definitiva; no lo es en el sentido aristotélico: en todo caso, sería una de las *translationes* o *metaphorae* que conforman el *aenigma* que es el primer verso. Quevedo, en su pasión por dar siempre una vuelta más de tuerca, no sólo nos presenta una expresión completamente inusitada para el castellano, sino incluso para la propia lengua de referencia, el latín, puesto que no hemos logrado hallar uso alguno de un compuesto *sulc*(*qu*)*ivagans* en la literatura latina de ninguna época: es lo mismo que ocurre con la mayoría de los «neologismos» que emplea la poesía macarrónica. Dejando a un lado las muy poco aceptables hipótesis de Durán,[37] señalaremos que la interpretación de Arellano, seguida y ampliada por Cacho, apunta una explicación que combinaría las nociones de 'errancia' y 'desorientación' con la de 'proselitismo frustrado', en un contexto de alusión, mantenida

[36] En este idea insistirá también Juan de Jáuregui: «No basta decir son oscuros, aun no merece su habla, en muchos lugares, nombre de oscuridad sino de la misma *nada*» (*Discurso poético*, ed. M. Romanos, Madrid: Editora Nacional, 1978, pág. 134).

[37] En «Algunos neologismos en Quevedo», *Modern Language Notes* 70 (1955), págs. 117-9 (119, nota 7).

en los restantes versos, a las *Soledades*[38] e incluso al *Polifemo*: Góngora, como el peregrino protagonista de su poema, andaría errante (*vagante*) «sulcando» el mar (de la poesía) e intentando («siendo *pretensor*») reunir y acaudillar una 'flota' o 'tropa' (*estolo*, *stuolo*, un italianismo)[39] de seguidores. Esta interpretación es aceptable, pero consideramos que se limita al plano de los «ecos» que se perciben, sin duda, de los poemas gongorinos. Nosotros creemos que en este, como en los versos posteriores del cuarteto, hay que analizar también y muy detenidamente las «voces» teniendo muy en cuenta el juego literario-etimológico que subyace: la parodia del uso que Góngora hace del cultismo —del latín, por tanto— en sus poemas. Esto es, que antes de dar el paso a la metáfora, ya antigua, del mar como una extensión de tierra que se «surca», metáfora que no tarda en llevarnos a un marinero que, además, anda *vagans*, es preciso apurar las posibilidades que ofrece el sentido originario de los dos elementos de ese compuesto *sulquivagante*. El primero de esos elementos es, evidentemente, el sustantivo *sulcus*, 'surco' (un término del ámbito agrícola), y el segundo el participio de presente del verbo *vagor* 'errar, ir de acá para allá sin rumbo'. El hipotético verbo del que procedería ese participio sería, pues, «sulquivagar», que podría entenderse como 'ir errante entre los surcos' o, más bien, 'salirse del surco' marcado y pasarse a otro u otros... Pues bien, eso es precisamente lo que hacía por ejemplo quien, en la tarea de arar, se despistaba y se torcía saliéndose del surco. Y para designar esa acción los antiguos romanos tenían un verbo que, curiosamente, terminó con el tiempo haciéndose mucho más conocido en un ámbito muy alejado del de la agricultura, el de las enfermedades mentales. Nos estamos refiriendo al verbo *delirare*, que en tiempos de Quevedo y Góngora era explicado por Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro* como sigue:

> «Delirar: Vale desvariar, desbaratar, dezir locuras, *a verbo deliro*, *as*, *a recto decedo*. Está tomada la alusión de los surcos que haze el arador porque lira es propiamente lo hondo de entre surco y sulco; y si el arado tuerce de aquella orden y compostura se dize salir de la lira, y *delirare*. *Est autem verbum delirio compositum a de et liro quasi deorsum liro, lirare vero est agros in sulcos dirigere*».[40]

---

[38] Además de a su comienzo, con el peregrino que arriba errante y náufrago, Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 338, ha apuntado también hacia los versos 370-372 de la *Soledad primera*: «*Surcó*, labrador fiero, / el campo undoso en mal nacido pino, / *vaga* Clicie del viento».

[39] *Vid*. Cacho Casal, *ibid*., pág. 339 (y nota 369 para interpretaciones y bibliografía previas); aunque no termina de convencernos, aceptamos de momento tal interpretación del muy «enigmático» *estolo*.

[40] Según el *Diccionario crítico* etimológico de J. Corominas y J. A. Pascual, el verbo «delirar» se documenta por primera vez en el propio fray Luis, y el sustantivo «delirio», precisamente, en Covarrubias (1611). Era, por otra parte, un término recuperado tras siglos de desuso por la medicina de la época para designar, junto con *desipientia*, la *paraphrosýne* de la medicina griega antigua; *vid*. P. Conde Parrado, *Hipócrates latino. El* De medicina *de Celso en el Renacimiento*, Valladolid: Universidad, 2003, págs. 170-6.

Como veremos en otros varios casos, a la resolución de este enigma ayuda notablemente la consulta de otros textos de Quevedo, así como el cotejo con las ideas que se manejan en los demás sonetos antigongorinos a él atribuidos. Un ejemplo de lo primero lo hallamos en los mismos *Preliminares* a la poesía de fray Luis, cuando Quevedo, a propósito de la moda cultista de «salpicar de latines nuestra habla», afirma que «no tiene mucha edad este delirio».[41] El ejemplo de lo segundo lo ofrece el soneto 834, en el que la crítica contra Góngora se conecta directamente con el estado de postración mental a que lo ha abocado su mucha edad (*veternoso*, *vertiginosas navidades*; probablemente *sideridades* y *paralelas —cfr. infra—*). Y con los términos *delirium* y *deliratio* —así nos lo indica Cicerón en el capítulo XI del *De senectute*— es como se solía designar la *senilis stultitia*. Así pues, si nuestra hipótesis es acertada, *sulquivagante* ('que anda errante saliéndose del surco') sería una manera a un tiempo enigmática, macarrónica, paródica y absolutamente inusitada (barbarismo, pues) de decir *delirante* o, si se prefiere, 'viejo que chochea', y que conecta directamente, como decíamos, con el soneto 834.

Del mismo modo y por la misma razón, consideramos que no se ha sacado tampoco todo el jugo interpretativo a lo restante de este primer cuarteto. El evidente guiño —de nuevo, los «ecos»— a los versos 15-16 de la *Soledad primera* («Del siempre en la montaña opuesto pino / al enemigo Noto») ha supuesto que no se haya apurado el juego de palabras que contiene el segundo verso. Porque ¿qué es eso de que Góngora «solifica lo que está expuesto al Noto»? Quevedo, aprovechando esa alusión al poema gongorino, juega con la homofonía de *notus* en latín y, en realidad, está empleando el término no tanto en el sentido del viento del sur, el Noto (único eco posible de las *Soledades*), cuanto en el del adjetivo *notus*, *nota*, *notum*; lo 'noto' —o lo que está 'expuesto al noto'— es, sencillamente, lo que es 'de dominio público', lo 'común', incluso lo 'humilde' y 'vulgar', que es lo que Góngora, con su intrincada sintaxis, sus cultismos y su oscuridad en general, *solifica*, otro neologismo «macarrónico» quevediano como el *sulquivagante* y como el similar compuesto *uvificas* de 834, 14. «Solificar», de *soli facere* ('hacer para sí solo'),[42] es, en el plano poético gongorino, la célebre manía de Juan Palomo: sólo yo solo entiendo lo que escribo, aun cuando el asunto sobre el que escribo, lo que en realidad quiero decir y contar, sea una pura trivialidad. «Solificas» rima, precisamente, con un antónimo que ayuda a explicarlo: «comunicas» (en su sentido etimológico de 'haces común',

---

41 Ed. cit. de A. Azaustre Galiana, pág. 145.

42 Para otra interpretación, a partir de *solem facere*, *vid.* M. Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo*, Nancy: Presses Universitaires, 1989, pág. 270.

'haces partícipe').[43] Pero lo que Góngora hace, supuestamente, común, esto es, 'inteligible por todos', lo hace para «él solo», y, además, lo que *comunica* son «obtusas speluncas»: esto es, «cavernas (ahí aparece la 'oscuridad') cerradas, obturadas o taponadas»,[44] a las que, por tanto, no es posible el acceso: no se pueden 'comunicar' a nadie ni con nadie (no se olvide, además, que el antónimo de 'obtuso' es 'agudo', un adjetivo clave en el sistema literario de la época). Sirviéndose de la antítesis, la paradoja y el oxímoron que le permite la antonimia entre «solo» (en el sentido de 'exclusivo' e 'individual') y «común», Quevedo expone una situación de puro absurdo: la poesía de Góngora incurre, como decíamos, en una especie de círculo vicioso interpretativo que excluye cualquier posibilidad de intelección; es un enigma que no tiene, ni *a priori* ni *a posteriori*, solución alguna. Sólo puede explicarse por medio de paradojas como esa, en la que resuenan sin duda «ecos» de los grandes poemas gongorinos, pero que sobre todo es un juego de «voces» que aprovecha las posibilidades que ofrece la lengua latina para parodiar en su mismo terreno la poesía de su rival. Un cuarteto que, como decíamos, sintetiza de manera genial todos los «antídotos», panfletos y «cartas echadizas» que atacaron la *nueva poesía*.

Otro pasaje en el que Quevedo expresa, por medio de una paradoja, la vacuidad absoluta de los versos gongorinos lo tenemos en los versos 1-2 del soneto 834 (*o tu que desbudelas*[45] */ del toraz veternosso inanidades*). En primer lugar, nos encontramos con el fuerte contraste que produce, entre oscuros cultismos, un término absolutamente vulgar, de posible origen macarrónico-merlincoaico[46] como «desbudelar», cuyo significado sería algo así como 'echar fuera de las tripas': lo que hoy podríamos expresar con el verbo, nada poético, 'desembuchar'. Pues bien, lo que Góngora «desbudela», «desembucha» o «vomita» de su «toraz» (expresión que calca la latina *revomere* [*de*] *pectore*, *cfr.*, p. ej., Virgilio, *Aen.* 5, 182) son «inanidades», uno de los típicos vocablos que los «cultos» habían puesto en circulación y del que se burla Quevedo en otro poema suyo

43 Así, en el *Tesoro* de Covarrubias: «*Comunicar*: hazer partícipe a otro de alguna cosa, del verbo *communico*, *cas*, *a nomine communis, significat communem facere, conferre, impartiri ut cum quod privatum est, fit universorum*».

44 En principio, el adjetivo «obtusas» ('que no tienen o están sin punta'), del latín *obtundo*, no parece en modo alguno aplicable a cavernas o *speluncas*. La acepción 'cerradas' o 'taponadas' se explica por un cruce o confusión del participio *obtusus* con *obturatus*, del verbo *obturo* (*vid*. *Thesaurus Linguae Latinae*, s. v. *obtundo* y *obtusus*); así, Cacho Casal (*op. cit*., pág. 340) cita un verso italiano en el que se habla de los oídos taponados de Ulises (*profugo Ulisse con l'orecchie obtuse*). Ello no quiere decir, como a renglón seguido indicamos en el texto, que Quevedo no aproveche también «obtusas» en su recto sentido.

45 Verso en el que podría detectarse un «eco» paródico de la dedicatoria de las *Soledades* al duque de Béjar (v. 5): *Oh tú que, de venablos impedido.*

46 *Vid*. Cacho Casal, *op. cit*., pág. 326.

(Bl. 680, 112)[47]. La *inanitas* o *inanitio* ('vacuidad') era un tecnicismo fisiológico de la Medicina opuesto a *repletio* ('hartazgo'), que era, precisamente, el estado corporal que podía conducir al vómito o que se paliaba gracias a éste. La *contradictio in terminis* con la que, de nuevo, juega Quevedo es que sea la «vacuidad de estómago» la que provoque el vómito gongorino: un vómito de pura nada, producido por una especie de «hartazgo de inanidad».[48]

### *3.2. El fracaso del intento gongorino, según Quevedo*

Estos sonetos de Quevedo, o a él atribuidos, muestran, pues, una evidente uniformidad de estilo e intención, que no es otra que demostrar por vía paródica el error total cometido por Góngora tanto en sus fines, como en sus medios como en los resultados reales obtenidos. Y el elemento paródico clave es, una vez más, un aspecto de la tradición clásica: en este caso, nada menos que la lengua que por excelencia sirvió de vehículo para esa *traditio*, el latín. Sirviéndose de neologismos (tanto «serios» como grotescos), de cultismos puros y de cultismos de acepción, Quevedo va poniendo en solfa las tres instancias referidas (fines, medios, resultados), intentado demostrar que en las tres ha obtenido Góngora un resultado totalmente contrario al que perseguía. Además, en el soneto Bl. 834 apunta una causa que podríamos calificar como «físico-biológica»: la vejez delirante del poeta cordobés. Veámoslo con más detalle.

*A) Los fines de Góngora*

Serían, sobre todo, dos:

– Crear una poesía elevada, inusitada y exquisita que produzca el asombro general entre sus coetáneos.

– Crear escuela y tener seguidores que perpetúen esa «nueva poesía».

En los sonetos 834, 836 y 838[49] son varios los términos y expresiones que pueden encuadrarse dentro del campo semántico de la «volición», la cual, como veremos al tratar de los resultados obtenidos por Góngora, se ve

[47] En concreto, del adjetivo «inane», y en un contexto evidentemente antigongorino.

[48] No se debe olvidar, por supuesto, la faz «literaria» del término *inanidades*. Una expresión relativamente habitual en latín era *inania verba* (o *inanitates verborum*) para designar la expresión ampulosa, pero vacía de contenido (así, p. ej., Quintiliano, hablando en su *Institutio* —VIII 2.17— precisamente de vicios próximos como son la ambigüedad y la oscuridad, afirma: *Est etiam in quibusdam turba inanium uerborum, qui, dum communem loquendi morem reformidant, ducti specie nitoris circumeunt omnia copiosa loquacitate, eo quod dicere nolunt ipsa*).

[49] Tanto Arellano («El soneto de Quevedo "Sulquivagante...», *vid. infra* nota 66, pág. 39) como Cacho Casal (*op. cit*., págs. 325 y sigs.) han señalado la evidente conexión que existe entre estos tres sonetos. En las líneas que siguen, nuestra intención es profundizar en esa conexión, la cual, si se aceptara y teniendo en cuenta la casi indudable paternidad quevediana del soneto 838, sería una prueba muy sólida para asignar a don Francisco los otros dos sonetos.

inmediatamente frustrada. Entre esos términos y expresiones tenemos: *fatiscas*,[50] *atento a que* (834), *pretensor*, *porfía* (836), *captas*, *anhelas/quieres*, *quieres* (838). De estas palabras dependen, a su vez, otras que reflejan los dos fines de Góngora antes descritos:

– *uvificar* (834)[51] y *garcivolar* (838)[52] sus poemas; *sideridades* (aunque *cfr.* *infra* el apartado D) e *icareas* (834), que remiten al primero de esos fines.
– *investiguen* (838)[53] y *estolo* (836)[54], que remiten al segundo.

*B) Los medios de Góngora*

Los medios a los que recurre el cordobés para lograr esos fines son, como ya se ha señalado, los procedimientos por los que se llega a la oscuridad poética (en especial, el enigma y el barbarismo). Pero el abuso de esos procedimientos hace que dicha oscuridad sea absolutamente ridícula, caótica y disparatada, porque conduce al más arriba mencionado «solipsismo» poético. El vocabulario que remite a estas ideas es, lógicamente, el más abundante en estos poemas: son todos «barbarismos» que reflejan esos conceptos (‘oscuridad’, ‘enigma’, ‘retorcimiento’, ‘revoltijo’, ‘errancia’, ‘desorientación’, etc.). Así,

– en 834 predominan los términos que remiten a la ‘oscuridad confusa’: *merlincocaizando*, *vorágines*, *ambágico*, *póntico* (en su posible acepción

---

50 Los comentaristas del soneto (así, I. Arellano, *Poesía satírico burlesca...*, *op. cit.*, pág. 531; Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 331) suelen entender el *nos* como un complemento directo de *fatiscas*. Arellano lo interpreta como «nos rajas, hiendes, haces sucumbir de cansancio». El problema es que el verbo *fatisco* es intransitivo en latín: a nuestro juicio, debe interpretarse como ‘te esfuerzas, te agotas, gastas toda tu energía en’ (acepciones secundarias, pero muy frecuentes, de este verbo en latín, tras las de ‘rajarse’ o ‘hendirse’), considerando *nos* como complemento indirecto de *merlincocaizando*, verbo cuyo complemento directo serían los tres términos del verso siguiente: es decir «tú fatiscas merlincocaizándonos vorágines, etc.».

51 Teniendo en cuenta el indudable hipotexto bíblico (Isaías 5, 2, 4; *cfr. supra*): Góngora, al plantar la «viña» de su poesía, *espera* (está ‘atento a’) «lograr uvas (dulces)», pero lo único que consigue (y ello entra en el ámbito de los resultados; *cfr. infra*) es que le broten labruscas, esto es, vides que dan uvas agrias e incomestibles.

52 Para el problema de la *Garza* de Góngora, véase Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 324, y la reseña citada de A. Carreira (*cfr.* nota 10); señalaremos que nosotros, ante los datos conocidos, nos inclinamos a ponerlo en relación con la *Soledad segunda* de Góngora, como parece hacer Carreira, y no con sus octavas a la beatificación de Francisco de Borja, de 1625, una composición que no parece con la suficiente entidad (ni siquiera con la suficiente oscuridad y dificultad) como para que Quevedo, ni nadie, le confiera tanta importancia a la hora de parodiar la poesía gongorina.

53 En su sentido etimológico, de *in* + *vestigare*: ‘seguir las huellas, el rastro (*vestigia*) de alguien’. Sería, desde ese punto de vista, un cultismo de acepción; véase infra.

54 Aceptando la interpretación, no del todo segura a nuestro juicio, de Arellano-Cacho Casal (*cfr. supra*).

de 'oscuro' a través del Ponto o Mar Negro),[55] *troquiscas*, *fuliginosos vórtices* («espirales de hollín»).
- en 836, los que apuntan al «solipsismo»: *sulquivagante*, *solificas*, *obtusas speluncas* (que también apuntan a la oscuridad), *comunicas a ti solo*, *aliundo*.
- en 838 reaparece el tema de la oscuridad combinado con el de «sofisticación» o adulteración del producto poético: *nocturnar* / *nocturnal*, *crepusculallas*, *enigmas* / *estigmas*, *antiguallas*, *forasteridad eximia*, *farmacopolorando* / *farmacopolorante*, *metamorfoseando*, (*vo*)*archadumia*.

*C) Los resultados de Góngora*

El poeta cordobés cree haber escrito unos textos inauditos, exquisitos y superiores, cuando en realidad ha obtenido, siempre según Quevedo, un producto poético que es
- rastrero: *reptilizas* / *subterrizas*, *subterpones* (838),
- intragable: *póntico* (en su sentido de 'agrio'), *labrusqueas* (834),
- repugnante: *detractar*, *ructar* / *alentar viscerable cacoquimia*, *mumia*, *estomacabundancia* (838), y
- en definitiva, pura «nada»: *inanidades* (834),

y que, muy lejos de abrir nuevas y elevadas vías a la poesía castellana que puedan crear escuela, supone un daño y una corrupción del sistema literario cuyas víctimas son los poetas noveles que se están dejando llevar por tan nefasta moda: *desitinerar vates tirones* (838) *damnificar*, *perversos*, *acabar su Parnaso* (de Apolo), *adulterar la casta Poesía*, *ventilar bandos*, *inquietar*, *perpetrar piáculos*, *estrupar* (836). Predominan, como se ve, los términos del soneto 836, que apuntan a un lenguaje de tipo jurídico-religioso y que conforman la imagen de Góngora como «hereje corruptor» de la poesía y los poetas.

*D) Las causas no literarias del fracaso gongorino*[56]

En la primera parte del soneto 834, el autor apunta como causa «fisiológica» de los desvaríos gongorinos la que más arriba, a propósito de su

---

[55] *Vid.* I. Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, *op. cit.*, pág. 531; esa interpretación es aceptada por Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 333, quien recuerda también (pág. 335) la indudable acepción 'agrio' que posee el adjetivo en ese verso, como ya se señaló más arriba en la nota 25.

[56] Interesados como estamos en los aspectos estrictamente literarios de la polémica, dejamos a un lado, aunque la rocemos en algún momento, toda consideración sobre los ataques de tipo personal (que, por otra parte, vienen prácticamente «obligados» por la tradición de la invectiva) que lanza Quevedo contra Góngora: homosexualidad, pederastia, criptojudaísmo, etc. (concentrados, sobre todo, en el soneto 837 *Ten vergüenza, purpúrate, don Luis*).

loco empeño en *sulquivagar* o delirar, denominamos «vejez delirante» del poeta cordobés. También para lograr ese objetivo burlesco se va a recurrir a métodos muy similares a los que venimos analizando. Ese soneto combina dos de los elementos principales en los ataques quevedescos contra Góngora: su avanzada edad (puesta en solfa también en otros poemas como Bl. 839 *Esta negra y famélica figura*) explica que se le haya ido la cabeza hasta el punto de atreverse a escribir y difundir obras ininteligibles que solo pueden ser parto de una mente en decadencia a causa de la senilidad y que está al borde de la muerte, con la parca Átropos amenazante (v. 5).[57] Es, en definitiva, un ejemplo más de explotación del tópico satírico del *senex puer*, esto es, del viejo que hace el ridículo creyéndose un joven y actuando como tal: Góngora, a su edad, piensa que va a revolucionar la poesía con sus osadías poéticas, propias de jóvenes inexpertos que necesitan asombrar al mundillo literario para hacerse un lugar en él. Una vez más recurre Quevedo, como más arriba señalábamos, al campo semántico de la Medicina y la Farmacopea, tan fértil en abstrusos «palabros» que dejan boquiabierto y ayuno de comprensión al no iniciado; en este soneto, explota, lógicamente, el léxico de las enfermedades que afectan a las potencias intelectivas (sería anacrónico recurrir al moderno concepto de enfermedades «mentales»): así, *veternoso*, *vertiginosas*, *vacilantes icareas*,[58] a los que se puede añadir términos que remiten en general, como antes señalábamos, a la ofuscación mareante: así, los *fuliginosos vortices*. *Vertigo* y *veternus*, como bien explica Arellano, remiten a afecciones caracterizadas por el vahído, el entumecimiento, el sopor; de hecho, *veternus* (registrado en Plauto y Plinio el Viejo) es un término

[57] En el soneto Bl. 838, como se señaló en su momento, Quevedo presenta a Góngora ya como una especie de grotesco cadáver-momia, dando un paso más en sus ataques basados en la edad provecta del rival. Es otro de los muchos elementos de conexión que se pueden establecer entre este conjunto de sonetos. A ello se puede añadir la descripción grotesca del rostro avejentado de Góngora en el primer terceto del soneto Bl. 837.

[58] La interpretación del verso undécimo del soneto 834 *tramites vacilantes icareas* ha sido también variada. La alusión a Ícaro (y a su temerario vuelo por las vecindades del Sol) parece bastante evidente, y es, además, imagen perfecta para atacar a quien fracasa por querer subir demasiado alto. La edición de Blecua lo editaba insertando una coma tras el primer término (*trámites, vacilantes icareas*), entendiéndolo como dos sustantivos, el segundo de los cuales iría acompañado de un adjetivo. Azaustre («La invención de conceptos burlescos...», art. cit., pág. 31) ha propuesto entender *icareas* como verbo, en paralelo a otros como *fastiscas* o *troquiscas*, cuyo complemento directo serían *trámites vacilantes*. Es una hipótesis muy aceptable, y como tal la ha hecho suya Cacho Casal (*op. cit.*, págs. 332-3). Nosotros nos atrevemos a proponer otra posibilidad: entender *vacilantes icareas* como un sintagma de adjetivo más sustantivo y *trámites* como una especie de preposición «en término italiano» (otro italianismo, por tanto), con el sentido de ‘por medio de’: es decir «te afanas en merlincocaizarnos vorágines *etc.* por medio de vacilantes icareas»; ello supondría la unidad sintáctica y de sentido de todo el terceto, que compendiaría así el esquema que venimos proponiendo: fines, medios, resultados.

latino que la literatura médica renacentista recuperó como equivalente del *lethargus* griego y que Cornelio Celso definía ya en el s. I d. C. como una especie de «flojera unida a una casi irrefrenable somnolencia»: *marcor et inexpugnabilis paene dormiendi necessitas*:[59] Pues bien, es muy probable que el término *sideridades* del tercer verso, sin excluir las explicaciones dadas por anteriores exegetas del soneto,[60] sea también un término perteneciente a ese campo léxico. En latín, el participio *sideratus* designaba al hombre o animal que, por la acción de un astro o estrella (*sidus*), padecía una especie de entumecimiento que dejaba embotadas sus potencias intelectivas, por lo que no obraba conforme al sentido común.[61] Hay un texto muy importante en este sentido que procede del comienzo del *Satiricón* petroniano y en el que se pone en relación la indeseada importación de novedades literarias de tipo «barroquizante» (el asianismo) con la posibilidad de que la juventud que las aceptaba estuviera afectada por alguna especie de 'sideración': *Grandis et ut ita dicam pudica oratio non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine exsurgit. Nuper uentosa istaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigrauit animosque iuuenum ad magna surgentes ueluti pestilenti quodam sidere adflauit* [...] *ac ne carmen quidem sani coloris enituit*. Para ilustración del lector no muy ducho en latines, podemos dar nada más y nada menos que la traducción que el propio Quevedo ofrece de ese mismo pasaje en una de las obras clave en su batalla contra la «herejía» culterana, concretamente, en los ya citados *Preliminares literarios a las poesías de Fray Luis de León*:[62] «La grande y decorosa oración no es monstruosa y hinchada, antes se endereza con natural hermosura. Poco ha que esta inorme y fanfarrona parlería de Asia vino a Atenas; y los ánimos de los mancebos que se alentaban a grandes impresas los hirió de contagio a manera de pestilencial constelación, y de verdad ni un verso se vio de buen color». Poco antes ha afirmado Quevedo que en este asunto nadie había hablado tan certeramente como Petronio Árbitro.

Consideramos, pues, que los datos aportados son suficientes para explicar a otra y nueva luz el sentido de esas *sideridades* ('alelamientos') de Góngo-

[59] *Vid*. P. Conde Parrado, *Hipócrates Latino...*, *op. cit.*, págs. 176-80.

[60] Explicaciones que giran en torno a la idea de que Góngora persigue un producto poético digamos que «estelar»: 'alturas inaccesibles' (según Durán); 'poesías elevadas' (Arellano); «evoca imágenes elevadas, pues *sidéreo* es 'lo relativo a las estrellas'» (Cacho Casal).

[61] En algunos textos renacentistas sobre Medicina aparece el término *sideratio* como equivalente latino para designar la *apoplexia* ('apoplejía'), otra afección que apunta al ámbito del alelamiento y la estupefacción; *cfr.* P. Conde Parrado, *Hipócrates Latino...*, *op. cit.*, pág. 195.

[62] Ed. cit. de A. Azaustre Galiana, pág. 144.

ra,[63] en parangón de las cuales (es decir, de manera igualmente necia y sin sentido) habría lanzado sus pullas *paralelas* contra Quevedo. ¿Es posible ver también en *paralelas* un juego con el prefijo griego *pará* y el adjetivo *lelas*, mediante el cual Quevedo habría presentado como «proporcional, igualmente lelas» las pullas y las *sideridades* gongorinas?

La gran mayoría de los términos y expresiones reseñados en los cuatro apartados anteriores son un evidente juego con las posibilidades que ofrecía la lengua latina. En primer lugar, haciendo un uso de los neologismos con una indudable eficacia paródica (*sulquivagante*, *merlincocaizando*, *uvificas*, *solificas*, *subterrizas*): hay alguno que podríamos calificar incluso de neologismo «imposible», como ese *viscerable* (838) que une un sufijo exclusivamente verbal en latín (*-bilis*) a una raíz nominal (el cultismo *viscera*, muy raro en la época) para lograr un prodigioso cruce con *miserable* que induce al lector a sentir la poesía de Góngora como «tristes y pobres versos hechos con productos de casquería». En segundo lugar, sacándole notable partido a uno de los rasgos más sobresalientes de la poesía de su rival, el uso del cultismo en todas sus variedades: muchos de ellos, como *damnificar*, *adulterar* o *perpetrar*, habían sido empleados ya antes en las letras castellanas, pero de manera muy aislada o en textos específicos de alguna rama del saber. En este ámbito, también Quevedo utiliza, de manera paródica, uno de los habituales recursos gongorinos: el uso de los cultismos en una acepción más cercana a su etimología latina. Así, si el cordobés empleaba «reducir» en su sentido originario espacial de 'llevar o traer de vuelta', Quevedo va a jugar con la acepción etimológica de «detractar» o «investigar» en el soneto 838: de ese modo, *que te ha de detractar / detrectar el que te rumia* no significa sólo 'te ha de despreciar y atacar', sino literalmente 'te ha de expeler fuera de sí', 'te ha de vomitar' (de *de-traho* > *de-tracto*), significado que cuadra a la perfección con el cotexto: tanto con el verbo «rumiar» como con el verso siguiente (*si estomacabundancia das tan / causas nimia*). En «investiguen» tenemos el juego etimológico con *in* + *vestigium*: «no sólo deseas que tus lectores y partidarios se rompan la cabeza «investigando» qué quieren decir tus versos, sino que, además, quieres que sigan tus huellas (*vestigia*), que te imiten en ese camino —imposible— que crees abrir con tu poesía».

En la reseña de términos y expresiones que hemos recogido en el anterior análisis se echan en falta algunos que forman parte de los versos más complejos

[63] En el soneto Bl. 835 Quevedo aconseja a Góngora que deje Helicona (la supuestamente alta poesía de, por ejemplo, las *Soledades*) y se vuelva a Esgueva (es decir, a sus sucios «poemillas» contra el pobre río) para, entre otras cosas, parecer «si bien tan viejo, no tan distraído» (v. 8): en ese verso vuelve a establecer Quevedo la conexión entre la vejez de Góngora y el hecho de haberse «ido» (*distraído*) bastante de la mollera con sus nuevos poemas tan «oscuros».

de estos poemas. Son aquellos que conforman auténticos *aenigmata*, cuajados de barbarismos,[64] cuyo significado creemos que aún no se ha logrado desentrañar completamente. Nos referimos a versos como 836, 6 y 12 (*surculos slabros de teretes picas / parco ceruleo veterano vaso*) y a los *triclinios* y *promptuarios* que acompañan a las *voragines* en 834, 10. En este último caso, la extrañeza que provocan esos latinismos, absolutamente inesperados, llevó al mismísimo Arellano, en sus citados trabajos de 1984, a rendirse y aceptar que pudiera tratarse de una pura enumeración caótica, mientras que Cacho Casal[65] ha llegado a proponer una posible (y bastante improbable, a nuestro juicio) lectura *triclinias* para superar las dificultades del pasaje. En el caso de los citados versos del soneto 838, las explicaciones de índole escatológica y sexual pueden ser pertinentes, pero, en nuestra opinión, no pueden en modo alguno agotar la exégesis de tales versos: el asunto de estos sonetos es pura polémica literaria y, aunque la mezcla de lo literario con lo personal en esta clase de enfrentamientos sea muy propio de la tradición literaria desde antiguo (recuérdense, por ejemplo, los casos de Catulo y Marcial), lo cierto es que ambos planos deben ir siempre perfectamente integrados para no dar la sensación de mero ataque gratuito. Nosotros consideramos que el esquema *fines/medios/resultados* de Góngora, dada la coherencia que ponen de manifiesto entre estos sonetos, puede ser útil para orientar hacia la correcta explicación de esos «enigmas». Así, la carga de supuesta obscenidad del verso 838, 5 (*surculos slabros de teretes picas*), propuesta y explicada por Arellano[66] y no muy bien entendida, creemos, por Cacho Casal, se basa en la asunción de que *surculos* funciona ahí como un diminutivo de *surcus*, 'surco', término que conduciría hasta la acepción de 'órgano sexual femenino', siendo éste el sentido que condiciona la intelección de las restantes palabras del verso. Pero en latín *surculus* (que nada tiene que ver con *sulcus*, y Quevedo no podía ignorarlo) siempre significó el 'retoño', 'brote' o 'pimpollo' que surgía a los pies de un árbol ya crecido y que solía emplearse para replantarlo y hacer crecer un nuevo ejemplar de dicho árbol: es posible que lo que quiere decir Quevedo en ese verso es que Apolo huye de la Dafne (e. e., el 'laurel', la 'poesía') de

---

64 Recordemos que Aristóteles indicaba que, cuando se abusa de los extranjerismos y de las metáforas, se incurre en enigma *o* en barbarismo. Pues bien, seguramente para Quevedo la conjunción empleada por el filósofo griego posee un valor copulativo y no disyuntivo (véase la clarificadora nota 28, pág. 134, de Azaustre en la ed. citada): esto es, que quien cometía el citado abuso caía al mismo tiempo en ambos vicios; de ahí que Quevedo construya estos versos mezclando ambos procedimientos, lo que dificulta mucho más su interpretación.

65 *Op. cit.*, pág. 332, n. 358.

66 *Vid.* «El soneto de Quevedo «Sulquivagante pretensor de Estolo»: ensayo de interpretación», en S. Neumeister, ed., *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Francfort, 1989, págs. 331-40; artículo recogido posteriormente en V. Roncero-J. E. Duarte, eds., *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*, Pamplona: EUNSA, 2001, págs. 35-46.

Góngora en lugar de tomar (*carpar*) de ese árbol pequeños retoños con los que replantar el jardín de la poesía; una explicación que se encuadraría en uno de esos fines frustrados de Góngora que hemos recogido más arriba: crear escuela de imitadores. El problema se centraría en explicar el resto del verso, esos *slabros de teretes picas*.[67] Nosotros reconocemos nuestra actual ignorancia de lo que pueda significar, pero también afirmamos que nos resultan poco aceptables exégesis en las que, retorciendo casi el cuello a los vocablos para que digan algo (Quevedo *dixit*), y para que ese «algo» cuadre con la explicación a la que se quiere llegar, terminen por hacernos creer que en ese verso del soneto 838 lo que se dice es que «dados los hábitos sodomíticos imputados a Góngora, su Dafne buscona no está solo estragada por delante, sino también por detrás» (Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 342)[68].

Ahora bien, queremos insistir en nuestra convicción absoluta de que versos como ése, suponiendo que no haya por medio corruptelas textuales (bastante posibles, por desgracia), tienen una explicación, una única explicación,[69] independientemente de los ecos (aceptables casi siempre) que uno pueda percibir en ellos (así, p. ej., que «picas» sea una «clara imagen fálica, reforzada por el valor sexual de *picar* [‘copular’] corriente en el Siglo de Oro»; Cacho Casal, *ibid.*).

Esos versos son —repetimos— la realización paródica de los *aenigmata* de los que hablaba Aristóteles en su *Poética* (*cfr. supra*), y seguramente su clave, su solución, sea algo unívoco y trivial, algo «expuesto al noto», pero que, como en los poemas gongorinos, se nos oculta bajo la coraza de unos «barbarismos» y unas metáforas que oscurecen casi absolutamente el mensaje (ejemplo meridiano de ello es el *aenigma* sostenido que supone el soneto Bl. 832, el del «cíclope», para designar el culo *en Góngora y en culto*). Pongamos un ejemplo de otro

[67] M. Roig Miranda, *op. cit.*, págs. 270 y 505, ha propuesto una lectura *flabros* en lugar de *slabros*, aportando una explicación muy peregrina del verso (*surculos flabros* como ‘baguettes de vent’ = ‘abanicos’). Puestos a proponer por esa vía, siempre tan peligrosa y lábil, nosotros apuntamos, muy tímidamente, la posibilidad de leer *glabros* (‘imberbes’).

[68] O que con el primer verso, el del *sulquivagante*, Quevedo habría querido decir que «Góngora persigue (*pretensor*) por todas partes (*-vagante*) traseros (*-sulqui*) de jovencitos (*estolo*)» (*ibid.*, pág. 341). Nosotros, modestamente, opinamos que hay momentos en que es mucho más conveniente suspender el juicio que ensimismarse en las oscuras espeluncas con que a veces nos tienta la hermenéutica.

[69] Esto es, que, no obstante lo señalado en la nota anterior, estamos totalmente de acuerdo (y colaboramos) con estudiosos como Arellano, Azaustre y Cacho en su tarea de intentar ofrecer explicación lo más completa y cabal posible a estos textos quevedianos (o pseudoquevedianos). En nuestro rastreo de la bibliografía al respecto, hemos notado en algunos autores cierta sorna paternalista ante los «inútiles» esfuerzos de quienes, como el primero de los citados, tanto han hecho por alcanzar esa meta, posiblemente aún lejana para todos. A nuestro juicio, es mucho más honrado (por no decir que metodológica y científicamente más correcto) ese intento de exégesis, que torcer el rostro ante textos tan complejos y apelar al fácil —y muy erróneo— expediente de hacer a Quevedo directo precursor del dadaísmo de Tzara o del gíglico cortazariano.

soneto, el sexto verso del 837: aceptando que el anterior termina con la expresión «para is»,[70] donde *is* sería el pronombre latino, ¿para quién debe Góngora «construir jerigonza», según el autor del soneto? La respuesta es un evidente *aenigma*: «para el que *circuncirca es del polo mus»*. Entonces, si *mus* es 'ratón' y *polo* es 'cielo', ¿cuál es el ratón que anda siempre merodeando (¿*circuncirca*?) por el cielo?[71] ¿Tal vez el «murciélago» o, mejor, el «murciégalo» ('ratón ciego'), que es la forma correcta desde el punto de vista etimológico? ¿Juega acaso el autor con la falsa etimología popular que ha dado lugar a «murciélago» precisamente por relacionar al animal con el hecho de estar siempre por el «cielo»?[72] De ser así, el autor le estaría diciendo a *Don Luis* que elabore sus ininteligibles «tarabillas» para el habitante de las tinieblas, que es el único ser que las podrá comprender: una vez más, la poesía gongorina encerrada en un círculo vicioso interpretativo.

Por tanto, si la «enigmática» expresión *is que es del polo mus* se resuelve apelando al humilde, triste y grave murciélago, Quevedo, o quien fuere, habría logrado un parodia perfecta que recoge, al menos, tres de las críticas más habituales a la nueva poética traída por Góngora: en el plano formal, el hipérbaton; en el plano formal y de contenido a un tiempo, el uso de una expresión muy extraña que encubre una realidad del todo pedestre (el murciélago); y en el plano del contenido, una alusión indudable al «caballo de batalla» de toda la polémica, la oscuridad: porque en este caso, y una vez más, se pueden alegar pasajes en los que el propio Quevedo pone este animal en relación con la tenebrosa poesía «culta»: así, en la dedicatoria al lector de *La culta latiniparla* se dice: «por todas estas cosas he resuelto de fabricarte este lampión contra palabras murciégalas y razonamientos lechuzas»;[73] y, más claro aún, en *La fortuna con seso y la Hora de todos*, a propósito de una composición perpetrada por un poeta «culto»: «y a la oscuridad de la obra, que era tanta que no se vía la mano, acudieron lechuzas y murciélagos, y los oyentes, encendiendo linternas y candelillas, oían de ronda a la musa».[74]

---

[70] Así lo propone, y creemos que acierta plenamente, I. Arellano en *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, *op. cit.*, pág. 538.

[71] Cacho Casal, *op. cit.*, pág. 319, conecta *circuncirca* con *del polo* (= 'en todo el mundo') dejando exento al *mus*, con lo que llega a una interpretación que es, a nuestro juicio, bastante «sosa», además de confusa: «Haz poesía para quien es considerado por todos (en todas partes) un ser deleznable (*mus*)». Sí, pero ¿para *quién*?.

[72] Por eso sería un 'ratón del cielo' *circuncirca*, entendiendo este adverbio como 'aproximadamente', 'más o menos'.

[73] Ed. cit. de A. Azaustre Galiana, pág. 101.

[74] Ed. Lía Schwartz en *Francisco de Quevedo. Obras completas en prosa*, *op. cit.*, vol. I, tomo II, pág. 610.

Tal vez, esa vía de interpretar el *conjunto* del verso como una especie de acertijo, adivinanza o *aenigma*, pero teniendo en cuenta que la solución es un único concepto, seguramente sencillo y humilde, sirva para dar con la clave de algunos otros versos para los que o no se ha logrado interpretación alguna o la que se ha propuesto resulta poco satisfactoria,[75] como lo es, a nuestro juicio, la del verso octavo del soneto 834 *craticulan sentas bisabuelas.* Los exegetas de dicho verso se inclinan por ver en él alusiones de tipo literario, centradas en la postura de Góngora ante la tradición poética. Así, Arellano interpreta que es una designación de los poemas del cordobés presentados como «caminos o lugares incultos, erizados, por los que camina-rastrilla el estro gongorino, a pesar de creerse que hace algo valioso y original»;[76] Azaustre dice que Quevedo dice a Góngora que teje «entramados espinosos y antiguos»;[77] y Cacho Casal afirma que, según Quevedo, lo que hace su rival es «rastrillar ('craticular') zarzas viejas; o sea, reproducir un estilo y un lenguaje del pasado».[78] Estas interpretaciones parten de entender el verbo *craticulas* como 'rastrillas' (Arellano y Cacho)[79] o 'entretejes' (Azaustre), *sentas* como 'espinas de zarza' (del latín *sentis*, *-is*) y *bisabuelas* como 'viejas', 'antiguas', según el uso que de este adjetivo hace Quevedo en otros textos. Evidentemente, la interpretación de este verso depende de la que se les dé a los tres precedentes del cuarteto: pues bien, creemos que estos estudiosos incurren en cierta incoherencia a partir de un determinado momento de su exégesis. Recordemos cómo es el mencionado cuarteto, tal como se lee en el ms. MP 108:

Por Atropos te adjuro que te duelas
de tus vertiginosas nauidades,
que se gratulan neotericidades
[y][80] craticulan sentas visabuelas.

Para la paráfrasis de los dos primeros versos parece haber acuerdo en leer algo así como: «Por Átropos[81] (*i. e.* la muerte que ya te acecha) te conjuro a que te

---

[75] Así, los «endemoniados» *vorágines, triclinios, promptuarios* del soneto 834.
[76] En «Un soneto de Góngora...», art. cit., pág. 9.
[77] En «La invención de conceptos burlescos... », art. cit., pág. 31.
[78] *Op. cit.*, págs. 330-1.
[79] A partir de *craticula* como diminutivo de *cratis* ('rastrillo de labor'), de donde la 'grada' y 'gradilla' del castellano, aunque el significado más habitual en latín de dicho diminutivo sea el de 'parrilla de asar'.
[80] La conjunción es hipótesis de Blecua en su edición para solucionar el problema del último verso, que sería hipométrico.
[81] No debe descartarse en el nombre de la Parca la alusión al adjetivo latino *ater*, *atrum* ('negro', 'oscuro'), con las resonancias tétrico-literarias que conlleva en este enfrentamiento. Hay, en este sentido, una variante textual muy significativa (*atros* /*Átropos*) en los diferentes estadios de redacción de *La culta*

compadezcas de tu delirante y decrépita vejez», teniendo en cuenta que *navidades* es, como en otros textos quevedescos, 'años', o mejor, 'suma de muchos años', 'edad provecta'. Tampoco parece que nadie pueda negar que son esas *navidades* las que, según el siguiente verso, *se gratulan neotericidades*. Y es en este punto donde surge el «desajuste» en la interpretación que de estos versos se ha venido dando, cuando se introduce, en un contexto en el que probablemente no la haya, una supuesta alusión a la «novedad de la poesía gongorina», inducida sin duda por esas *neotericidades* que se han puesto en relación, bastante dudosa, con los llamados *poetae novi* latinos del siglo I a. C., con Catulo a la cabeza.[82] El cultismo «neotérico» significa en época de Quevedo, y también para éste, sencillamente 'moderno' o, más precisamente, 'joven', con sus connotaciones de 'novato' o 'bisoño', como son los poetas que, según el último verso del soneto Bl. 836 «estrupa» el propio Góngora con su *per-verso* ejemplo. La evidente oposición *navidades / neotericidades* (esto es, 'vejez' / 'juventud') que se da en este cuarteto del 834 no puede leerse, pues sería absurda, como una antítesis *vejez / novedades poéticas*, pues ¿cómo pueden los muchos años de alguien *gratularse* de «ser» innovaciones en poesía? Eso supone saltar del plano de lo «fisiológico-vital» a lo literario: la excesiva edad de alguien será, en todo caso, la *causa* de que a ese alguien se le haya ido la cabeza tanto como para escribir y divulgar, a esos años, tales «moderneces». La mencionada interpretación habitual tendría sentido si, en vez de *navidades*, halláramos en el segundo verso del cuarteto, por ejemplo, las fantasmales *vacuidades* surgidas de la mala lectura que hicieron Artigas y Astrana Marín; es decir, si se tratara de un término que pudiera hacer sentido puesto en relación con las *neotericidades* en el plano de lo literario. Entonces sí que podría admitirse la interpretación: «duélete de tus alocadas innovaciones que se las dan de ser el *último grito* en cuanto a moda literaria». A nuestro juicio, no se debe perder en ningún momento de vista el ya mencionado tópico del *senex puer* que indudablemente opera tras estos versos, por más que en el resto del soneto primen indudablemente las consideraciones de tipo literario enderezadas contra la «nueva poesía» gongorina. De ese modo, la paráfrasis que proponemos sería, más bien y sencillamente: «Por Átropos te conjuro a que te compadezcas de tu vejez decrépita (*vertiginosas navidades*), que se goza y recrea (a causa del delirio provocado por esa decrepitud) pensando que

*latiniparla* quevediana (*vid*. ed. cit. de A. Azaustre Galiana, pág. 91) que demuestra lo verosímil de esa posible alusión. Cabe preguntarse, por cierto, qué más «juegos» puede contener la elección y mención de la Parca Átropos. La etimología de su nombre la designaría como la 'irreversible', 'la que no admite retorno' (*a-tropos*); pero si se toma *tropo* en su sentido literario, *atropos* es la negación del «tropo», de la figura, o sea, de la belleza literaria: y la negación de esa belleza es uno de los temas clave de este soneto.

[82] Así lo hacen tanto Arellano como Azaustre y Cacho Casal.

es lozana mocedad (*neotericidades*)». O sea, ni más ni menos que «respeta tus propias canas, Gongorilla», algo muy próximo a lo que le espeta en el poema Bl. 841 (vv. 6-7): *o tus desvergonzadas canas borra / o envejece los dijes de tu seso*.[83] Y es que a nosotros nos asalta mucho la sospecha de si no andarán precisamente las canas gongorinas rondando el último verso del cuarteto que estamos analizando. Una vez desechada la interpretación en clave «crítico-literaria», creemos lícito preguntarnos si *craticular sentas bisabuelas* (es decir, y aquí mantenemos la opinión de estudiosos precedentes: «rastrillar espinas vejestorias») no será, de nuevo, una manera de disfrazar, a lo enigmático y merlincocaico (con su mucho de grotesco), la humilde y común expresión «peinar canas» que empleamos cuando alguien empieza a dar síntomas de haber entrado en la hoy conocida como «tercera edad»; claro que en el caso de Góngora, con *tantos años* a cuestas (*cfr.* soneto Bl. 833, 1), esas canas eran por entonces ya *bisabuelas*. Y así, completando la paráfrasis antes apuntada, se podría proponer que en ese cuarteto Quevedo, «sencilla» aunque no «claramente», le está diciendo a Góngora: «Por la Parca que ya te amenaza, te conjuro a que te compadezcas de tu vejez decrépita (*vertiginosas navidades*), que se goza y recrea (precisamente por el delirio que te provoca esa decrepitud) pensando que es lozana mocedad (*neotericidades*), cuando en realidad peina (*craticulan*), hace ya mucho tiempo, unas bien hirsutas canas (*sentas bisabuelas*)».

Versos como todos los hasta aquí citados y analizados son —perdónesenos la insistencia— ejemplos muy notables de parodia en los que se combinan magistralmente los tres recursos cuyo abuso conduce directamente al ridículo, según afirmaba Aristóteles: la «variedad de lenguas», que degenera en *barbarismós*, la «translación» o «metáfora» que lo hace en el *áinigma*, y la «extensión», propia de géneros muy determinados. En realidad, sonetos como estos, sean de Quevedo o de quien fuere,[84] funcionan como extensos «enigmas» cuya clave hay que ir descubriendo con una mezcla de perspicacia y de prudencia (evitando, en lo posible, «sobreinterpretar»); y para ello es preciso no perder de vista que el autor, situándose aparentemente en el mismo terreno de su rival, se regodea extrayendo de la que podríamos denominar «lengua-base» de la supuestamente

---

83 Esto es, 'decídete de una vez: o te haces pasar por el joven que no eres o maduras y piensas conforme a tu edad'.

84 Pero ¿quién, si no Quevedo? O también: ¿quién sino Quevedo? Es evidente que estos textos plantean, ante todo, una primera y gran duda: ¿qué circunstancias rodearon su redacción y muy escasa difusión en la época? ¿Cómo se explica esta última, dejando a un lado el innegable hecho de que se trata de unos textos inteligibles solo por una muy selecta minoría y, probablemente, acompañados para ello de la exégesis *viva voce* del propio autor? Para estos y otros problemas planteados por la difusión textual de la poesía quevediana, remitimos al excelente trabajo de A. Carreira, «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en L. Schwartz-A. Carreira (coords.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga: Universidad, 1997, págs. 231-49 (esp., págs. 234, 237 y 247).

nueva poética, el latín, un sinfín de posibilidades para la parodia. Es innegable que poseen una buena dosis de juego fono-estilístico, y muy logrado además (*speluncas*, *vorágines*, *cacoquimia*, *sulquivagante*, *craticulas*), pero no se quedan nunca en ese mero juego. A nosotros nos parecen pequeñas —por su extensión— obras maestras, una entidad que estamos seguros se les irá reconociendo a medida que se avance y profundice en su interpretación. En cualquier caso, nadie podrá negar que su objetivo paródico está más que conseguido: a tres siglos, más o menos, de su redacción, estos breves poemas resultan más oscuros, mucho más oscuros, y, por tanto, mucho más difíciles de interpretar y entender, que los poemas —*Soledades*, *Polifemo*— contra los que, sin duda, se escribieron. No es pequeño mérito.

## APÉNDICE I
## TRANSCRIPCIÓN DE LOS SONETOS 834, 836 Y 837 A PARTIR DEL ÚNICO MANUSCRITO: MP 108

### SONETO 834 (FOLS. 170V.—171R.)

A EL MESMO D. LUIS

SONETO

Sosio[1] otra vez, o tu que desbudelas
del toraz veternosso[2] inanidades
y en parangon de tus sideridades
Equilibras tus pullas paralelas.

Por Atropos te adjuro[3] que te duelas
de tus vertiginosas nauidades,[4]
que se gratulan neotericidades
craticulan sentas visabuelas.

Merlincocaizando nos fatiscas
voragines, triclinios, promptuarios
tramites vacilantes icareas.

De lo ambagico, y Pontico troquiscas
fuliginosos vortizes, y varios
y atento a que vuificas[5] Labrusqueas.

### SONETO 836 (FOL. 171V.)

AL MESMO GONGORA

Sulqui vagante pretensor[6] de Estolo
pues que lo expuesto al Noto solificas
y obtusas speluncas comunicas
despecho de las Musas a ti solo.

---

[1] Es lo que se lee, de hecho, en la versión publicada por Miguel Artigas (*Don Luis de Góngora y Argote...*, *op. cit.*).

[2] *vetrenosso*, con la sílaba *tre* tachada y *ter* escrito sobre ella.

[3] En Artigas y L. Astrana Marín (ed. cit.): *adjuro*. Blecua: *abjuro*.

[4] Tanto Artigas como Astrana editaron *vacuidades*. Blecua, correctamente, *navidades*.

[5] En Artigas, Astrana y Blecua *unificas*.

[6] En Artigas y Astrana *pretemor*.

Huye no carpa de tu Daphne Apolo
surculos slabros de teretes picas,
porque con tus perversos damnificas
los institutos de su Sacro Tolo.

Has acabado aliundo su Parnasso
Adulteras la casta Poesia
ventilas vandos, niños inquietas.

Parco ceruleo, veterano vasso,
Piaculos perpetra su porfia
Estrupando neotericos Poetas.

SONETO 837

OTRO SONETO
A EL MESMO GONGORA

Ten verguenza, purpurate Don Luis,
pues eres, poco verme, y mucho pus,
cede por el costado que eres tus,
cito, no incienso, no lo hagamos Lis.

Construie Gerigonza Parais
que circuncirca es del Polo mus,
vete a dudar camino de Emaus
Pues te desprecia el palo, y el mentis

Tu Nariz se ha juntado con el os
y ya tu lengua pañizuelo es
sonaba a Lyra, suena a moco y tos

Peor es tu cabeza que mi pes
yo poto,[7] no lo niego, por los dos
tu Puto, no lo niegues, por los tres.

[7] En Artigas, Astrana y Blecua: *polo*. Solamente la comparación con el *Polo* del verso 6º basta para darse cuenta de que no son en absoluto la misma palabra.

## APÉNDICE II
## EL SONETO BL. 838
## VERSIÓN A[*]

MANUSCRITOS: MP 108 (FOLS. 172V.—173R.) = A / BN 20355 (FOL. 163V.) = B / HS B2361 –*OLIM* CXLV– (FOL. 170) = C / BN 8043 (FOL. 20R.) [$D_1$] + GALLARDO[1] [$D_2$] = D

¿Qué captas nocturnal[2] en tus canciones,
Góngora socio[3], con crepusculallas,
si[4] cuanto[5] anhelas[6] más garcivolallas,
las reptilizas más y subterpones?

Microcosmóte Dios de inquiridiones[7],
y[8] quieres te investiguen[9] por medallas
como[10] priscos estigmas[11] o[12] antiguallas
por desitinerar vates tirones.

Tu forasteridad es tan eximia,[13]
que te ha de detractar[14] el que te rumia,
pues ructas[15] viscerable[16] cacochimia,[17]

---

[1] Astrana Marín recoge en nota a su edición del soneto (pág. 134) las variantes de «un manuscrito del siglo XVII, copia hecha por Gallardo, que conserva D. Luis Valdés». Su parentesco con BN 8043 es evidente, y ello induce a considerarlos parte de una misma rama dentro de la versión que llamamos A.

[2] A: *noturnal*; D: *nocturnar* (*cfr.* versión B).

[3] A: *bobo*; [C: *soçio*]

[4] D: *pues*

[5] A: *cuando*

[6] B: *angelas*; D: *intentas*

[7] D: *tiburones*

[8] D: *que*

[9] $D_2$: *investigues*

[10] A, B: *con*

[11] D: *stigmas*; C: *etemas* [¿por *estemas* < *stemma, stemmata*?]

[12] B: *o con*; C: *y*

[13] D: *tus forasteridades son tan nimias*

[14] B: *que te a detratar*; $D_1$: *se ha de tractar*; $D_2$: *te ha de retractar*

[15] $D_2$: *rustas*

[16] D: *miserables*

[17] D: *cacoquimias*

farmacopolorando[18] como mumia[19],
si[20] estomachabundancia[21] das tan nimia[22]
metamorfoseando el[23] arcadumia[24]

VERSIÓN B[*]

MANUSCRITOS: HS B2474 –*OLIM* LXXXI– (P. 396) = A / BN 4049 (P. 443) = B / BN 3916 (FOL. 222R.) = C / BN 2892 (FOL. 40V.) = D / BN 4067 (FOL. 196V.) [$E_1$] + BN 3921 (FOL. 174V,) [$E_2$] = E

¿Qué captas nocturnar[25] en tus canciones,
Góngora socio[26], con crepusculeallas[27],
si cuando quieres[28] más garcivolallas,
las subterrizas[29] más y subterpones?

Microcosmóte[30] Dios de telurones[31],
y[32] quieres te[33] investiguen por medallas
por enigmas apriscos[34] y[35] antiguallas
por desitinerar vates tirones.

Tu forasteridad es tan eximia,
que te ha de detrectar el que te rumia,
viscerable[36] si alientas cacoquimia,[37]

18 A: *farmacopholorando*; B: *pharmacopilorando*
19 A, C: *munia*; D (v. 11): *por emprestitos liquidos de Cumia*
20 *om.* $D_2$
21 D: *estomachabundancias*
22 D: *nimias*
23 B: *la*
24 B: *archadumia*; D (v. 14): *metamorfoseando guarchagumia* ($D_1$: *guarchagumias*)
25 B, C: nocturnas
26 [A, C: soçio]
27 B: crepusculesallas
28 B: quiere
29 E: subterfuges
30 D: Tu Crocosmote
31 D: ethelurones [?]
32 D: que
33 C: tu
34 E: por efigies, enigmas
35 *om.* B
36 D: miserable
37 D: cachochimias

farmacopolarante[38] como mumia[39],
si estomachabundancia[40] causas nimia
metamorfoseando la acadumia[41].

[38] C: farmacopolarancte; D: farmacopolerante

[39] A: a mumia (*vid. corr.* munia); B, C: amumia; E: anumia

[40] D: estomaca bundazia; E: estomacabundasea

[41] E: la Cadumia // $E_1$: *Alia manus* seguido: *Quevedo al mismo Gongora. / Yo te untarè las coplas con tocino / porque no me las roas Gongorino*; $E_{2:}$ *Eadem manus* seguido: *Quevedo al mismo Gongora. / Yo te huntare las coplas con tocino, / porque no me las roas Gongorino*.

# TÓPICOS DEL AMOR EN LA COMEDIA LATINA Y SU RECEPCIÓN EN CALDERÓN DE LA BARCA, LOPE DE VEGA Y TIRSO DE MOLINA[1]

Carmen González Vázquez
(Universidad Autónoma de Madrid)

La fuerza de la comedia como género literario radica en expresar lo que el individuo de la calle tiene de risible, pues «lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina»[2]. Comedia y tragedia tienen como objetivo común excitar las emociones del espectador; si la tragedia lo consigue a través del «pathos» y de la catarsis, también la comedia, a través de la risa cómplice —y no menos liberadora— del público. Si en aquélla el autor, como afirmara Valle Inclán, contempla a los personajes como fuerzas superiores que escapan a su control, en la comedia dramaturgo y personajes se sitúan en el mismo nivel.

La risa es sustancial al ser humano y característica de él[3]. El comediógrafo romano la busca entre su público, con ella convierte un acto individual en algo colectivo y permite al individuo que percibe la realidad de forma diferente

1 Este trabajo se inserta en el marco del Proyecto de Investigación «La comedia romana: estudio y tradición», financiado por la D.G.I.C.Y.T. y por el FEDER (HUM 2004-04878/FILO). Agradezco a la Dra. Mª José Zamora la sugerente lectura que ha hecho de estas páginas.

2 Aristóteles, *Poetica* 1449 a31-33. Para los distintos aspectos de teatro romano remitimos a C. González Vázquez, *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, 2004.

3 Séneca, *Nat.* 11, 156,1.

encontrar un sentido en lo cómico[4]. La escena en la comedia se presenta ante el espectador como una imagen del mundo exterior, del mundo real, del que el escenario es mímesis. Esa imitación habría que entenderla en un doble sentido, tanto en el de la acción como en el de los caracteres. Desde este punto de vista, se comprende mejor que el amor y las relaciones que puede suscitar entre los personajes terminen siendo convencionales o, si se prefiere, tópicas, y que lo sean los caracteres que representan dichas acciones.

Para el dramaturgo, el amor es un derecho de la juventud, que acaso llegue a compensar su falta de nivel adquisitivo y de experiencia; amor vedado a los viejos, cuyo dinero, acumulado a lo largo de una vida longeva, y su *status* social les aseguran una sobrada compensación de esa carencia de la supuesta frescura de la pasión.

No hay acción teatral que pudiera subsistir sólo con estos tópicos. El factor sorpresivo será siempre determinante para que la comedia sobreviva al tópico, además de la particular visión del esquema convencional, los cruces entre personajes, los elementos originales, las combinaciones entre tópicos y, especialmente, el texto del papel o, si se prefiere, el desarrollo y conclusión de la acción dramática.

El amor es un sentimiento que excede los límites de la voluntad humana. Es fuerza pasional, devoradora, que se convierte en Amor abrasador, agridulce, que hace enfermar y enloquecer: «es culpa del amor, no mía, que me haya convertido en un zoquete»[5], dice Tóxilo. Así, el joven de la comedia romana es el prototipo del *fervidus amator*, que sufre ya «un desequilibrio psíquico, un enfermizo desasosiego, un no cejar de imaginarse los medios conducentes a la posesión de aquello que se ama»[6]. Los que así sufren son aquellos jóvenes enamorados de una mujer de origen libre con la que acaban contrayendo matrimonio, si bien al comienzo de la comedia ella es esclava, pobre o cortesana (ejerza o no). Es el caso de Alcesimarco, Fédromo, Pleusicles, Agorastocles, Pleusidipo[7], Pánfilo, Clinia, Antifón y Esquino[8]. Los enamorados de una prostituta se dividen en dos

---

4 *Vid*. C. González Vázquez, «Aproximación a la definición, origen y función de la risa en la comedia latina», *Minerva*, 16 (2002-2003), págs. 77-86.

5 Plaut. *Persa*, v. 49. *Vid*. la Introducción y el estudio preliminar de cada obra que hacemos en nuestra traducción *Plauto. Comedias (Prisioneros, Cásina, Persa, Pséudolo)*, Madrid: ed. Akal, 2003.

6 L. Gil, «Comedia ática y sociedad ateniense III: los profesionales del amor en la comedia media y nueva», *EClás.* 19 (1975), pág. 60.

7 Todos ellos personajes de Plauto: *Cistellaria, Curculio, Miles Gloriosus, Poenulus* y *Rudens*, respectivamente.

8 Estos últimos cuatro *adulescentes amatores* son protagonistas de las comedias de Terencio *Andria, Heautontimorumenos, Phormio* y *Adelphoe*, respectivamente. *Vid*. D. G. Moore, «The young men in Terence», *PACA*, 3 (1960), págs. 20-26.

grupos: los que alquilan en exclusividad sus servicios, se la compran o la libertan[9]; y los que tienen trato habitual con la cortesana, pero no en exclusiva[10].

La pérdida de la libertad convierte al enamorado en un esclavo a las órdenes de Amor, tal como replica Palinuro a su amo Fédromo cuando éste justifica su conducta improcedente: «[voy] donde me ordenan Venus y Cupido, y aconseja Amor, sea medianoche o el crepúsculo [...] hay que dirigirse, a pesar de todo o de mala gana, adonde nos ordenan»... «¡Pues pareces un esclavo para ti mismo!»[11]. Parece que los enamorados de siglos posteriores llegan a esa misma conclusión, como se lamenta Secretario[12]:

> «Siempre he de ser desdichado;
> algo me tiene guardado
> amor, cuyo esclavo soy [...].
> [...] Amor, los altos montes humillando
> y los valles subiendo al firmamento,
> tal vez un pecho humilde como el mío
> obliga a más extraño y desvarío [...]
> porque es amor, al fin, una flaqueza
> cual la que ahora de mí propio arguyo»[13]

O Liseno («vamos, Rosino, que amor / mis caducos pasos mueve»[14]), o el rey en persona... o cualquier otro, pues amor no distingue posición social y, como en el *Persa* plautino («¿ya se enamoran aquí los esclavos?» v. 25), también los criados españoles, los pescadores, los pastores, los soldados.. todos sufren el azote de Amor:

> «RUFINO: ¿En qué rayo del cielo envuelto vino
> ese fuego de amor que ya te abrasa?
> REY: O fue su hechizo, o fue mi desatino,
> si es amor un espíritu que pasa

---

9 Así los plautinos Diábolo (*Asinaria*), Calidoro (*Pseudolus*), Carino (*Mercator*), Filólaques (*Mostellaria*) y Estratípocles (*Epidicus*), y los terencianos Fedria (*Eunuchus*) y Ctesifonte (*Adelphoe*). *Vid*. F. Della Corte, «La tipologia del personaggio della *palliata*», en *Actas du IX Congrès Ass. Budé*, París, 1975, págs. 354-93; S. Magistrini, «Le descrizioni fisiche dei personaggi in Menandro, Plauto e Terenzio», *Dioniso*, 44 (1970), págs. 79-114.

10 Son Pistoclero y Mnesíloco (*Bacchides*), Estrábax (*Truculentus*), de Plauto; Clitifón (*Heauton timorumenos*), de Terencio.

11 Plaut. *Curculio,* vv. 3-6 y 9.

12 Lope de Vega, *El príncipe inocente*, Acto 3º, pág. 122. En todos los textos de Lope seguimos la edición de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, *Lope de Vega. Comedias*, Madrid: ed. Turner 1993.

13 *El príncipe inocente,* Acto 1º, pág. 80.

14 *El príncipe inocente,* Acto 1º, pág. 83.

por los ojos al alma, y la sujeta,
como por el cristal el sol traspasa.
Todo lo altera amor y lo inquieta»[15]

La insensatez, la locura de amor es asumida como efecto secundario por el enamorado... «¡Cuánta tortura sufro!... El amante no siente placer salvo que actúe tontamente... Oh, mi querido Pséudolo, déjame ser un mequetrefe, déjame serlo!»[16]. No sigue los consejos del cuerdo —«muéstrame un enamorado sensato y te daré su peso en oro»[17]—, acaso porque «se tortura a sí mismo el hombre que contempla a su amada y no puede poseerla»[18]. Son jóvenes que aman con perdición, que lloran y se lamentan por su ausencia ante sus confidentes, ante el sol, la noche o la luna, o ante el público, como Carino, cuyos versos del prólogo son un excelente compendio del tópico literario del *fervidus amator*: «he tomado ahora mismo dos decisiones conjuntas: contaros de cabo a rabo el argumento y mis amoríos. No pienso comportarme como he visto que hacen otros en las comedias, que a la Noche, o al Día, o al Sol o la Luna cuentan sus desgracias [...] Mejor, os contaré a vosotros ahora mis desgracias»[19]. Por si albergáramos alguna duda sobre este tópico, esto es, el sufrimiento por culpa del amor y que la imposibilidad al comienzo de la obra de gozar de la amada, continúa: «un conjunto de inconveniencias suelen acompañar al amor: preocupación, tristeza, lujo excesivo [...] insomnio, aflicción, equivocación, terror y huida, ineptitud, estupidez y temeridad, falta de seso, desmesura, falta de modestia, petulancia, deseo, malevolencia; y además avidez, desidia, agravio, pobreza, afrentas y dispendio, hablar de más y hablar de menos»[20].

El impulso sexual que implica el deseo de gozar de la amada hace sentir un fuego abrasador, devorador: «¡a la vez me tiene harto y me abraso en su amor, y aun dándome cuenta de ello, a sabiendas [...] me consumo sin saber qué hacer!»[21]. Palabras semejantes a las de Secretario[22]: «¡Ay, Rosimunda, / por tu imposible amor me abraso y quemo!»

Ese fuego abrasador suele ir acompañado del sentimiento de celos, pues además de no poder gozar de la amada, se añade el hecho de que otro hombre sí pueda hacerlo.

---

15 Lope de Vega, *El molino*, Jornada 1ª, pág. 284.
16 Plaut. *Pseudolus,* vv. 238-239.
17 Plaut. *Curculio,* v. 201.
18 *Ibid.* v. 170.
19 Plaut. *Mercator,* vv. 1-5 y 8.
20 *Ibid.* vv. 18-19 y 25-31.
21 Ter. *Eunuchus,* vv. 72-73.
22 *El príncipe inocente,* acto 2º, pág. 88.

Hemos encontrado en las comedias de Lope la tendencia de que la locura de amor vaya vinculada a los celos, si bien el personaje más celoso de la obra no es quien, finalmente, alcance el favor de su amada, como le ocurre, por ejemplo, al Príncipe[23]:

> «porque me es forzoso:
> que mal se cura un celoso
> con remedios de tercero.
> Quiero que esta enfermedad
> ella se busque el remedio...»

La ausencia del ser amado sólo conduce a la enfermedad. Tanto en ella como en él: «¿Salud me deseas, cuando tu marcha me hace enfermar?»[24]. De ahí a la muerte sólo hay un paso, por eso la máxima expresión es morir de amor: «te veré en el Orco, pues, sí, ya he decidido quitarme la vida en cuanto pueda»[25]. Presunto suicidio, en esta comedia, recíproco, porque unos versos antes, al contemplar la partida de su amado, Filenia amenaza con un funeral para ella: «[mi madre] preparará a su hija un entierro prematuro, si me quedo sin ti»[26]. Él llora, ella también, se abrazan ambos porque «tú eres para mí más dulce que la miel... y tú para mí la vida. ¡Abrázame...! [*abrazados*] ¡Ojalá nos enterraran así!»[27]. Así las cosas, cómo no estar de acuerdo con «¡qué desdichado es el ser que está enamorado!»[28]. Ese morir de amor de los protagonistas romanos se mantiene sin necesidad de llegar al extremo de Romeo y Julieta. La ausencia del amado es un dolor insoportable que sólo se alivia con la muerte, tópico tan habitual del teatro antiguo como lo es el de la muerte como liberación de los males. Seguimos en una comedia, ningún personaje puede morir (¿en el fondo lo saben?), pero el tópico es ampliamente utilizado:

> —Conde:
> «[¿quién llama?] un muerto que vive en verte;
> que, si descansa en la muerte,
> la misma vida desama [...]
> no es temer la muerte un hombre,
> mas amar una mujer».

---

23 *El molino*, Jornada 1ª, pág. 265 y sigs.
24 Plaut. *Asinaria,* v. 593.
25 *Ibid.* v. 607.
26 *Ibid.* v. 595.
27 *Ibid.* vv. 587 y 614-615.
28 *Ibid.* v. 616.

—Duquesa le contesta:
«pierde mi vida, ¡traidor!
que la llevas con tu vida»[29]

Y no es la única que apremia con su muerte al amado, pues en esa misma línea suplica Hipólita: «¡no permitas que yo muera!»[30]

La conjunción de amor, enfermedad, dolor, falta de voluntad, locura y muerte es magníficamente expresada por Lope en sus comedias, como clama, por ejemplo[31], Secretario:

«¿Para qué, queriendo muero,
pues no espero galardón?
Y si el querer es razón
¿por qué no digo que quiero?
[...] pero si la muerte espero
mejor moriré callando,
que, al fin, callando o hablando,
de todas maneras muero».

Hasta donde hemos leído, si en la comedia romana el morir de amor no parece hacer distinciones entre los jóvenes enamorados (esto es, no es característico de aquellos personajes que valoren más la mera relación sexual que la sentimental), en la comedia del Siglo de Oro el tópico va ligado a personajes de noble proceder, que aman verdaderamente y que querrían casarse con la amada. Así lo encontramos, incluso, en comedias en que son varios los personajes que pretenden a la misma dama, como es el caso, por ejemplo, de Secretario —«¡O nunca yo te amara o, ya que fuera / que en ese punto que te amé muriera!»[32]— y de Alejandro[33] —«¡Vida mía, Rosimunda! / Yo moriré, pues sois muerta».

La insatisfacción amorosa deriva en la enfermedad del cuerpo, que somatiza el desvelo del espíritu. Tanto, que Calderón parte de este tópico para iniciar la acción de algunas piezas de su teatro cómico breve:

«¡Qué enfermo que anda Pascual!
¿Cómo ha de sanar, si es ella
la cura y la enfermedad?

---

29 Lope de Vega, *El molino*, Jornada 1ª, págs. 274 y 276. Duquesa, pág. 275.

30 Lope de Vega, *El príncipe inocente,* Acto 2º, pág. 92.

31 *Ibid.* Acto 2º, pág. 90.

32 *El príncipe inocente,* Acto 1º, pág. 81.

33 *Ibid.* Acto 1º, pág. 85.

¡Ay, amor, ay deseos, ay cuidado!
¿Qué queréis de un varón enamorado?»[34]

La insensatez del enamorado tiene serias consecuencias monetarias: «El primer enamorado insolvente que inició sus pasos en el camino de Amor superó en sus trabajos los trabajos de Hércules»[35]. Convergen, pues, en un mismo personaje el espíritu, abrasado por el fuego de la pasión y/o de los celos; el intelecto, fuera de los límites de la cordura; el cuerpo, enfermo... y para cuadrar el círculo, el peculio, que sufre graves daños, bien porque se ha esquilmado por seducir a la amada, bien porque no se cuenta con él para acceder a ella de manera definitiva. Así, no cabe duda de que dicho padecimiento se torna más grave cuanto más enflaquece el bolsillo del enamorado, quien llega incluso a plantearse la muerte: «¡desdichado, muero de amor y de penuria monetaria!»[36]. Y no parece sólo un tópico cultural del mundo romano, pues, andando los siglos, también los protagonistas del Siglo de Oro padecen idénticos males:

«—me considero
por amor, sin salud...
—¡Y yo, sin dinero!
Estos son los tres pagos
de las mujeres, estos sus estragos»[37]

E intemporal permanece también el problema contrario, tópico de la comedia romana ya expuesto antes: el hecho de tener mucho amor, pero muy poco dinero (si bien en este caso no siempre se piensa en la muerte), como se lamenta Gazul:

«nadie de amor se vio
tan enriquecido [...]
Soy tan pobre de lugar,
cuanto rico de ventura.
Y aunque en parte desabrido,
vivo sin ver un desdén,
tan rico de aqueste bien,
cuan pobre y perdido»[38].

34 *Entremés del toreador*, vv. 2-6. Edición de M. L. Lobato, Kassel, 1989.
35 Plaut. *Persa*, vv. 1 sigs.
36 Plaut. *Pseudolus,* v. 300.
37 Calderón de la Barca, *La Premática*, vv. 98-102. Edición de M. L. Lobato, Kassel, 1989.
38 Lope de Vega, *Los hechos de Garcilaso*, Jornada 1ª, pág. 9.

¡Cuánta vacilación, cuánta duda! ¡Qué pérdida de la voluntad masculina! Aún a sabiendas de que:

> «—en tengo y no tengo decir quiero
> que tengo amor y no tengo dinero.
> [...] —¿A quién amáis?
> —Es mi homicida
> la más hermosa carirrelamida...
> ... aquesta beldad de las beldades
> tiene y no tiene, para que os convenza,
> mucha hermosura y muy poca vergüenza»[39]

Esto nos lleva a otra consideración. ¿Y cómo es ella? «De una extraordinaria belleza»[40]. En la comedia romana, este rasgo —añadido al de su juventud— es el único punto de consenso entre todos los personajes. En lo demás, y ello merece estudio aparte, las virtudes de la dama dependerán en gran medida del personaje que las ensalce, e incluso, del momento de la acción dramática en que ese mismo personaje se encuentre. A ello se añade la honra (con una virginidad más o menos garantizada) y, en la mayoría de los casos, amor correspondido, si bien hay comedias en las que la joven es mero objeto amoroso, sin mayor consideración, con matrimonio incluido.[41] Partiendo de una estructura muy general, las mujeres jóvenes se dividirían en varios grupos[42]:

1) La prostituta profesional, que no puede casarse ni se queda embarazada;
2) La chica joven de origen libre que se casará, pero cuya procedencia al comienzo de la obra puede ser la prostitución o la pobreza.
3) Esposa joven, ya casada cuando comienza la comedia.

---

[39] Calderón de la Barca, *Entremés del mayorazgo*, vv. 11-20.

[40] Plaut. *Mercator, v.* 13. Vid. F. Della Corte, «Personaggi femminili in Plauto», *Dioniso*, 43 (1969), págs. 485-97.

[41] Es el caso, por ejemplo, del *Eunuchus* de Terencio o de la *Cásina* de Plauto.

[42] *Vid*. L. E. Benoist, *De personis muliebribus apud Plautum*, Diss. Masilia, 1867; M. Capizzi, *Le figure femminili nel teatro di Plauto*, Ferli, 1980; F. García Jurado, «Las críticas misóginas a las matronas por medio de las meretrices en la comedia plautina», *CFC-StudLat.*, 4 (1993), págs. 39-48; A. M. Mack, *Mulieres comicae. Female characters in Plautus and his predecessors*, Diss. Harvard, 1967; M. Michel, *Étude sur la condition des femmes dans le théâtre de Plaute*, Bruselas, 1939-1940; L. Pérez Gómez, «Roles sociales y conflictos de sexo en la comedia de Plauto», en A. López *et al.* (eds.) *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada, 1990, págs. 138-67; E. Schuhmann, «Der Typ der *Uxor Dotata* in den Komödien des Plautus», *Philologus*, 121 (1977), págs. 45-65; E. Schuhmann, «Die soziale Stellung der Hetären in den Komödien des Plautus», *Iudex*, 17 (1989), págs. 155-60.

Ella es hermosa, «encantadora, nada más parecido a los dioses... una Venus[43]», «sin acudir a ningún falso truco de la coquetería femenina, su cabellera, aunque peinada y larga, rodea sin artificio su cabeza»[44], «una belleza original, un color natural, un cuerpo lleno y rebosante... no como las otras, que se ciñen el pecho para parecer esbeltas, y si alguna está un poco llena, dicen que parece un gladiador y la ponen a dieta... y con el régimen las vuelven unos juncos, y así logran que se las quiera»[45]. Por eso, cuando se arreglan, hay quien les pregunte, «¿qué necesidad tienes de arreglarte, si con tu maravillosa forma de ser ya estás maravillosa?»[46]. Pero también es mala, cruel, perversa, astuta y sabe utilizar su inteligencia para conseguir sus objetivos («sí, vuestras palabras se bañan en miel, pero vuestro comportamiento y vuestro corazón es de hiel y de vinagre»[47]). Pero no parece que el origen de la maldad femenina se deba enmarcar en los años de la comedia *palliata* (ss. III-II a. C.), pues un personaje plautino se hace eco de esa tradición, que tampoco distingue género literario: «he oído que un poeta antiguo escribió en una tragedia que dos mujeres son peores que una...»[48].

A pesar de todo, el ansia de fidelidad es también rasgo común a todas ellas. Cuando es casada o pobre, es sumisa, de buenas costumbres, con una conducta a la altura de su belleza. También esto lo encontramos en el Siglo de Oro, pero abundan más los personajes femeninos del tipo anterior que las mujeres de carácter pasivo que también encontramos en la escena romana.

Tan tópica llega a ser la hermosura de la amada (¿por eso se dice que el amor es ciego?), que Tirso de Molina reflexiona sobre esta convención teatral en varios pasajes de sus obras:

—DON PEDRO: «...era virtuosa
como bella, y en belleza
la misma exageración...»
—AGUDO: «¿Pintótela algún poeta?»[49]

Y en esta misma línea, nos presenta una enamorada «anti-tópica» por oposición a su hermana, que sí lo es, en unos versos a nuestro juicio de gran importancia desde el punto de vista del análisis literario del *tópos*. Habla así Doña Lucía a Doña Marta en un agón entre ambas por razón de amor:

43 Plaut. *Curculio*, vv. 167 y sigs.
44 Ter. *Heautontimorumenos*, vv. 287 y sigs.
45 Ter. *Eunuchus*, vv. 314 y sigs.
46 Plaut. *Mostellaria,* v. 168.
47 Plaut. *Truculentus,* vv. 178-179.
48 Plaut. *Curculio*, vv. 591 y sigs.
49 *La villana de Vallecas*, acto 1º, pág. 795. Edición de B. de los Ríos, Madrid, 1963.

«Soy yo la misma frialdad
y eres tú el mismo calor.
Andan perdidos de amor
los hombres por tu beldad [...]
y así, aunque abrasa y admira
tu hermosura de mil modos,
como al sol te alaban todos. [...]
Yo, que ni quemo ni abraso,
ni soy sol, ni soy aurora [...]
pues con ser menos perfecta,
no tan hermosa y discreta,
por más que hielo y enfrío...»[50]

La rapiña de la mujer interesada y calculadora que sólo busca el dinero y que ve en el hombre un excelente medio de vida es asidua en la escena cómica —«no existe hombre al que ella ame con mayor intensidad con todo su corazón y toda su alma, si es que de verdad eres dueño de una casa y de unas fincas»—[51]; en definitiva, la lagartona que se jacta de hacer buena caza[52] o de saber echar en sus redes al hombre es tópico recurrente en la escena barroca, como encontramos, por ejemplo en *El anzuelo de Fenisa*, de Lope[53]. Dice Camilo: «de este género de damas / huye la bolsa, pon en salvo el oro». Y las tácticas de caza femenina no difieren de un género cómico al otro, según podemos deducir de la descripción que sigue[54]:

«ojos y lengua son cebo del amaño de este amor;
si pica y es bobo y nuevo
doyle cuerda y del favor
asido un año le llevo»

El amor como fuerza abrasadora también se encuentra en la amada. El fervor sexual de las mujeres de la comedia romana es distinto en su reflejo léxico al de los hombres[55]. No ocurre así en las comedias del Siglo de Oro, cuyas

[50] Tirso de Molina, *Marta la piadosa*, acto 1º, pág. 356. Para la obra dramática de Tirso seguimos la edición de B. de los Ríos, Madrid, 1963.

[51] Plaut. *Truc.* vv. 176-177.

[52] Plaut. *Truc.* v. 965: «¡qué maravillosa caza he hecho, por Cástor, a pedir de boca!».

[53] Acto 1º, pág. 772, *passim*.

[54] Lope de Vega, *El anzuelo de Fenisa*, págs. 776-7.

[55] R. López Gregoris, en su libro *El amor en la comedia latina. Análisis léxico y semántico* (Madrid, 2002), hace un estudio de las relaciones amorosas en la comedia latina a través del estudio del léxico verbal que las expresa. *Vid.* también A. López López, «Léxico y género literario. Amar en el teatro de Plauto y Séneca», *Helmantica*, 31 (1980), págs. 313-41.

mujeres no muestran pudor al exhibir sus más íntimos sentimientos; creemos que siguen los versos en este sentido de la lírica griega y romana, así como las convenciones de los personajes femeninos de la tragedia antigua[56] —no de la comedia romana—, generalizados en boca de las mujeres españolas, como en la de Fátima, por ejemplo:

«rendida voy, y casi por la herida
el alma sale, en llamas encendida.
Mirad, Fátima, que si tanto fuego,
si tanto arder, con esperar templanza,
podrá hallar en el agua algún sosiego"[57].
O en boca de Isabela:
"Lengua de fuego que abrasa,
que también por amor pasa
antes del fuego este frío.
Son las sospechas ción
y el amor calentura
que sólo un momento dura
y más fuego son»[58]

Anhelos expresados tanto por ellas sobre sí mismas, como por los personajes masculinos que comentan sus encantos:

«No derraman
Etna ni Volcán más fuego,
hízolas el cielo iguales
en discreción y hermosura»[59]

Y ese tópico corre parejo con la pérdida de la voluntad, que en la mujer no implica pérdida de dinero (diríamos que al contrario, en numerosas comedias) ni de la razón, pues ella lleva en muchas obras el impulso de la acción dramática para resolver el nudo amoroso. Esto nos conduce a pensar en una «democratización» de los personajes enamorados en el Siglo de Oro respecto a la comedia romana —en otra innovación— pues en ésta la mujer joven está supeditada a la

---

56 Pensemos, por ejemplo, en Safo, en Sulpicia, en las *Heroidas* de Ovidio o en los personajes femeninos de la tragedia. Remitimos a P. Hualde Pascual, «Seducidas y abandonadas: mujer frente a varón en la ruptura de la relación amorosa a partir de algunos textos griegos», en *Hijas de Pandora. Historia y simbología*, Málaga (en prensa).

57 Lope de Vega, *Los hechos de Garcilaso*, Jornada 1ª, pág. 9

58 Lope de Vega, *El caballero del milagro*, Acto 3º, pág. 214

59 Así habla Alejandro, en *El príncipe inocente*, Acto 1º, pág. 69, de Lope de Vega.

voluntad de otros personajes, no sólo a Amor. Ella, en efecto, sigue pensando que Amor es una fuerza que mueve e impulsa al ser humano, que la convierte en una marioneta, pero no pierde los resortes para manejar esa situación[60].

En la comedia romana se incide en la crueldad de la mujer, voluntaria o no. Siglos después, el tópico se repite tanto que esa malevolencia femenina que hace sufrir al hombre pareciera congénita, y no es difícil, por otra parte, encontrar «sabias» aclaraciones al respecto: «es mujer, / sabe amar y aborrecer»[61]. Los versos barrocos están salpicados continuamente de ello, como nos recuerdan Tarfe[62], Juan[63], Alejandro o tantos otros:

> «... la envidiosa
> Fátima y amor cruel
> de hacer una hazaña honrosa,
> él hizo que yo adorase
> una beldad sin compás,
> y ella, por mostarse más,
> que por otro me dejase»

En estos contextos es habitual la identificación de la naturaleza femenina y la de amor:

> «Tanto pudo amor tirano
> y aquella beldad que adoro»

Y sí, *la donna é mobile*, y en eso radica parte de su pretendida crueldad y en la dificultad de entendimiento intelectual entre ambos sexos, pues

> «... Resuelto quedo,
> que es la mujer animal
> que sólo aquél hace mal
> que ve que le tiene miedo;
> y, por el contrario, halaga
> a quien le muestra rigor»[64].

---

[60] «Dígalo amor... ah, tirano amor, / tan presto tanto pesar!» (Alejandro, *El príncipe inocente*, pág. 69). *Vid*., también en relación a la mujer, el personaje de Rosimunda en la comedia *El príncipe inocente*, Acto 1º, pág. 64.

[61] *El Molino*, Jornada 2ª, pág. 293.

[62] *Los hechos de Garcilaso*, Jornada 2ª, pág. 18.

[63] *Los hechos de Garcilaso,* Jornada 2ª, pág. 21.

[64] *El príncipe inocente*, Acto 2, pág. 100.

No extraña, pues, que este enfrentamiento haya derivado en otro de los importantísimos tópicos de la comedia romana: la *militia amoris*[65]. El amor se convierte en una cruzada cuyos contendientes tienen como único objetivo la conquista de la fortaleza sitiada, esto es, la amada. «He quedado malherido en el combate de Venus: Cupido me ha saeteado el corazón con sus flechas... ¿Puedo llevarle la contraria a los dioses? ¿Hacerles la guerra como un Titán?»[66]. Pero esa contienda bélica no se plantea sólo en cuanto a la conquista de la amada, sino también cuando se le gana la batalla a la situación o al personaje que impide al enamorado satisfacer su amor. Buena muestra —de los muchos versos que salpican las comedias romanas— la encontramos en el parlamento de Tóxilo[67]:

«Cuando se ha vencido al enemigo
con los ciudadanos a salvo
y las cosas en calma.
Cuando se ha llegado a la firma de la paz,
Al final de la guerra.
Cuando se ha alcanzado el armisticio
Sin bajas en nuestro ejército ni entre las guarniciones,
a ti, Júpiter, y a los restantes dioses celestiales
doy las gracias y expreso mi agradecimiento
por habernos ayudado y
porque me he vengado a gusto de mi enemigo»

Hemos encontrado la tendencia en las comedias romanas de que este tópico vaya asociado al hecho de que un soldado pretenda a la misma mujer que el enamorado protagonista, de ahí que veamos una conexión entre el trasfondo argumental —y del tópico— y los personajes que lo desarrollan, inclusive las mujeres, pues de Filocomasia se dice «no hay soldado de caballería o de infantería tan audaz o temerario como una mujer»[68]. La comedia del Siglo de Oro lo hereda, pues la *militia amoris* está ampliamente relacionada con personajes que profesan las armas o, si no es así, el ambiente en que se desarrolla la acción es bélico. En ese contexto, por ejemplo transcurre la acción amorosa de *El príncipe inocente*,

---

[65] *Vid.* J. A. Bellido, «El motivo literario de la *Militia Amoris* en Plauto y su influencia en Ovidio», *EClas.*, 31, 95 (1989), págs. 35-102; L. Nougaret, «La langue militaire chez Térence», *REL*, 23 (1945), págs. 70-4; A. Spies, *Militat omnis amans. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik,* Diss. Tübingen, 1930.

[66] Así habla el personaje Tóxilo en la comedia *Persa,* de Plauto, vv. 24 y sigs.

[67] *Ibid.* 753 y sigs.

[68] Plaut. *Miles*, vv. 464-465. En la comedia de Tirso *Por el sótano y el torno* se utiliza el mismo procedimiento teatral que Plauto en su *Miles Gloriosus*: se hace un agujero en la pared, para que un mismo personaje se desdoble.

de Lope de Vega, y distintos personajes aprovechan el tópico con independencia de que sean ellos mismos militares[69]. Tanto es así que el pastor Torcato, con suplantación y engaño, alcanza al final la alcoba de Rosimunda y exclama:

«oh, amor, ya está declarada
la victoria de quién es
toda la gloria ganada.
En peligro voy mortal
si acabo una hazaña tal»[70]

Muchos ejemplos de autores y comedias diferentes corroboran el empleo de este tópico en el Siglo de Oro, como, por ejemplo, dice el Rey:

«Ya me acobardas,
tirano amor, en ver que no han podido
romper el fuego y corazón las guardas;
como a arruinada torre me has batido»[71]

O el viejo Urbina[72]

«Tenía yo imaginado...
casar a Doña Lucía
con mi sobrino, soldado
de las banderas de amor»

Esta incursión en la alcoba nos lleva a abordar otro aspecto tópico de la comedia romana: la virginidad como supuesto don de la doncella que ha de casarse con el protagonista tras numerosos avatares, si bien poco importa en el fondo que lo sea o no.

El divertido argumento de la *Casina* de Plauto, en el que disfrazan de novia a un esclavo y lo casan en lugar de la virginal prometida, lo encontramos en el entremés de Lope *La dama fingida*[73], donde la señora viste a un bobo con sus ropas para que enamore a sus pretendientes. El entremés acaba con la burla (vv. 124-125):

---

69 Por ejemplo, a lo largo del Acto 2º.

70 *El príncipe inocente,* Acto 3º, pág. 127.

71 Lope de Vega, *El molino*, 1ª Jornada, pág. 283.

72 *Marta la piadosa*, Acto 2º, pág. 370, de Tirso.

73 Edición de G. Portón y A. Sánchez Aguilar, Lleida, 1997.

MUJER (dice a los pretendientes, con el bobo disfrazado): «tomen esta doncella, amigos, y acuéstenla a su lado.

BOBO: señores, séanme testigos que soy de clavo pasado deste mi virgo»

Tópico productivo, pues, el de la virginidad. Lope de Vega, por ejemplo, plantea un doble punto de vista al respecto en *La discreta enamorada*[74]:

BELISA: «La vergüenza en la doncella
es un tesoro divino»
FENISA (hija): «no soy monja ni profeso
las lecciones que me das».

Los hombres ignoran tal forma de pensar de las damas y ensalzan su honra, incluso aunque sean ellos los causantes de que la pierdan[75]. Así, en esa misma obra dice Hernando a Lucindo[76]:

«si vieres esta doncella
te doy palabra, señor,
que olvides tu loco amor,
porque es sabia, honesta y bella»

Esto nos lleva a otro tópico argumental, que se resuelve en las comedias romanas por medio del procedimiento teatral de la anagnórisis, esto es, el reconocimiento de que la amada es una mujer de origen libre y, por tanto, es factible la unión entre los jóvenes. Un elemento fundamental en la anagnórisis es la aparición de un objeto que facilita y posibilita ese descubrimiento, como un sonajero o un anillo. Es llamativo resaltar que, si antes hemos aludido al hecho de que la mujer de la comedia del Siglo de Oro adopta elementos caracterizadores del hombre de la comedia romana, ocurre lo contrario en lo relativo a la anagnórisis, pues son varias las comedias en las que se descubre el verdadero origen del hombre[77], no de la mujer, como en el acto tercero de *El príncipe inocente:* el

[74] Jornada 1ª, págs. 877-8.

[75] Así ocurre, por ejemplo, en el trama argumental de buen número de las comedias de Terencio, en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, o en *La escolástica celosa*, de Lope, por citar algunos ejemplos.

[76] Lope de Vega, *La discreta enamorada,* pág. 882, Jornada 1º.

[77] Sólo encontramos la anagnórisis masculina en dos comedias plautinas, *Menaechmi* y *Captivi.* En ambos casos, el reconocimiento es ajeno a la trama argumental amorosa. *Vid*. Aristóteles, *Poet.* 1452b3-1454ª; *ibid*. 1454b19-1455ª21; Éugrafo, *Heautontimorumenos*, Prólogo, 31 *omnis comoedia aut habet amores aut agnitionem aut suppositionem*; C. González Vázquez, «La función del personaje secundario

pastor Liseno recoge a un niño, Torcato, en realidad el príncipe inocente (por ejemplo pág. 122): «para que sepa que es él / le deja en prendas su anillo / y es menester pedillo / porque te tenga por él».

Ese mismo procedimiento se utiliza para que los enamorados puedan reconocerse y encontrarse en el futuro, como hacen, p. ej. el Conde y la Duquesa[78]:

> CONDE— «este anillo / te doy, pues»
> DUQUESA— «con recibillo
> soy tu esposa y vida soy»

Al comienzo de estas páginas escribíamos que el comediógrafo veta el amor al viejo; añadíamos, no obstante, que Amor maneja sus propias reglas y que no distingue el alcance de sus flechas ni la naturaleza de su víctima. Estamos hablando del viejo enamorado, pero también del viejo que debe enamorarse, pues ambos conviven en la comedia romana[79]. El primero suele estar casado, es ingenuo, feliz, se siente rejuvenecer en el cuerpo joven de la amada, cree recuperar en ella la juventud perdida[80]; su posición social y económica le parecen suficiente compensación a su falta de brío y juventud. Se caracteriza a sí mismo como inteligente, ingenioso, apasionado y experto en los quites del amor (la experiencia es un grado), pero siempre, en tanto que cumplen la función dramática de interponerse en el amor de los jóvenes, acabarán engañados, solos, con la fiel compañía de sus muchos años. «No amo como suelen hacerlo los cuerdos, sino como los locos»[81]. Son conscientes de la importante diferencia de edad, y de que son «novios de pelo blanco»[82], pero es que el amor «al hombre, de amargado, lo vuelve dulce y encantador [...] más resplandeciente»[83].

El pragmatismo para valorar esas consideraciones, pero sin la pasión arrebatadora, lo encontramos en el otro tipo de viejo, el solterón que claudica y

---

en la comedia de Plauto. Análisis de la *Cistellaria*», en *Cistellaria. Homenaje a E. Lefévre*, ScriptOralia, Tübingen 128 (2004), págs. 125-136; W. Görler, «Doppelhandlung, Intrigue und Anagnorismos bei Terenz», *Poética*, 5 (1972), págs. 164-82; P. Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, 1990, *s.v.*

78 Lope de Vega, *El molino*, Jornada 1ª, pág. 278.

79 La crítica se ha interesado más por el viejo enamorado, aunque el solterón ha tenido una feliz pervivencia en la literatura posterior. *Vid*. J. M. Cody, «The *senex amator* in Plautus' *Casina*», *Hermes*, 104, 4 (1976), págs. 453-76; F. Conca, «Il motivo del vecchio innamorato in Menandro, Plauto e Terenzio», en *Acmé. Studi in onore di Vittorio de Marco*, 23 (1970), págs. 81-90; K. C. Ryder, «The *senex amator* in Plautus», *Greece & Rome,* 31, 2 (1985), págs. 181-9; M. B. Skinner, «Catullus, 8: The Comic Amator as Eiron», *CJ*, 66 (1971), págs. 298-305.

80 Plaut. *Stichus*, vv. 571; *id. Cistellaria*, vv. 307 y sigs.

81 Plaut. *Merc.* vv. 262-263.

82 *Ibid.* v. 306.

83 Plaut. *Casina,* vv. 220 y sigs.

considera útil y provechosa la compañía femenina en el hogar, máxime si ésta es joven, pues es la única posibilidad de tener hijos. Si bien la independencia y la libertad que depara la soltería son un acicate sobradamente valioso para no tener una actitud receptiva al principio:

> —EUNOMÍA: «para que puedas tener hijos... debes casarte.
> —MEGADORO: ¡Morir antes que casarme! Si quieres darme una esposa, me casaré con una condición: que venga mañana y pasado salga con los pies por delante»[84]

El tópico del viejo enamorado y del viejo pragmático persiste en la comedia barroca. Por ejemplo, las ventajas e inconvenientes del personaje quedan bien plasmadas en los parlamentos de Urbina (el viejo) y del padre de la presunta novia (también viejo)[85], donde no se disimulan ni los años ni su mucho dinero:

> —PADRE DE MARTA:
> «La misma edad que yo tiene
> el Capitán; mas, pues viene
> con más de cien mil ducados,
> años que están tan dorados
> reverenciarlos conviene.
> Daréle Marta la mano,
> que no es viejo el interés,
> aunque el Capitán es cano
> y menos enfermo es
> el invierno que el verano.
> Invierno viejo es mi yerno;
> verano suele llamar
> la juventud a amor tierno;
> pero bien podrá pasar
> con tanta ropa este invierno
> mi hija; que della fío
> que ha de hacer el gusto mío
> y del que escribe esta carta;
> que es viejo, y compra esta *marta*
> para remediar su frío»

84 Plaut. *Aulularia*, vv. 120 y sigs.

85 Tirso de Molina, *Marta la piadosa*, pág. 357. Sobre los beneficios del dinero sobre los del amor, *vid*. el propio Urbina, Escena VIII del Acto I, pág. 362.

El viejo es también, como en la comedia romana, oponente de un joven que pretende a la misma mujer. Así le ocurre a Alférez, sobrino del viejo Urbina[86]:

«Con gusto las miro y veo,
dichoso es el interés
del oro, pues de mi tío
estiman el *casto* amor
en más que el juvenil mío.
¡Ay, dinero encantador!
¡Qué grande es tu señorío!»

Al igual que en la comedia romana, se incide en la falta de salud del viejo, en sus achaques y en la necesidad de cuidados[87]:

DON FELIPE: «¿Vive el Capitán, tu tío?
ALFÉREZ: «La sangre del interés
anima su cuerpo frío.
Tanto más de cien mil ducados
y tan mozos los cuidados,
que aunque a su vejez ofende
como a su salud, pretende
casarse
DON FELIPE: ¡Bien empleados
dineros y años, si son
del matrimonio despojos!»

Su credulidad no es obstáculo para temer que otro hombre se le anticipe; los celos, la inseguridad, los muchos años le acompañan por los versos de la comedia:

«porque es nuestro setentón
quinta esencia de los celos,
que todos novios agüelos
mueren desta contagión»[88]

[86] *Ibid.,* escena VIII del Acto I, pág. 362.
[87] *Ibid.,* acto I, pág. 366.
[88] Tirso de Molina, *Por el sótano y el torno*, Acto, 1º, pág. 553. En la misma medida, Lisidamo, protagonista de la *Casina* de Plauto.

No hay viejas enamoradas ni casaderas en la comedia romana, pero sí adopta esa función la mujer del Siglo de Oro, en otra innovación del tópico. Así aparece, p. ej., en *La discreta enamorada*, en la que viejo y vieja pretenden casarse, más por interés común que por amor. Su función dramática no varía, pues supone un obstáculo al amor recíproco entre sus hijos y, así, el devenir del personaje sigue la convención del género y se rendirá a favor del amor juvenil (p. ej. págs. 892-893).

En paralelo al personaje del viejo solterón encontramos la interesante comedia *El pésame de la viuda*, de Calderón de la Barca, donde la señora que desea(ba) guardar el luto por el marido muerto, al ver que el pretendiente es «mozo, galán y con casas» (v. 176), sigue la convención del solterón y antepone el pragmatismo a la pasión, eso sí, sin ingenuidad alguna en el personaje. Por eso, cuando una dama amiga le aconseja que «una señora rica / y moza y de buena cara / no está bien sola» (vv. 263-265) concluye «como mirando su gracia / y su hermosura, me digan / que me case, lo haré» (vv. 271-274).

Tópicos todos ellos, en definitiva, que, no por graciosos son menos verdaderos sobreviven al paso del tiempo; la conclusión, cómo no, la plasmó ya Lope de Vega en los versos finales de su *Arte nuevo de hacer comedias:*

> «*humanae cur sit speculum comoedia uitae*
> *quaeue ferat iuueni commoda, quaeue seni;*
> *quid praeter lepidosque sales, excultaque uerba,*
> *et genus eloquii purius inde petas;*
> *quae grauia in mediis occurrant lusibus, et quae*
> *iucundis passim seria mixta iocis [...]*
> *quam miser infelix stultus, et ineptus amator,*
> *quam uix succedant, quae bene coepta putes*.
> Oye atento, y del arte no disputes;
> que en la comedia se hallará de modo,
> que oyéndola se pueda saber todo».

# MEXÍA LECTOR DE ISÓCRATES

Isaías Lerner
(The City University of New York)

El título de este trabajo exige aclaraciones inmediatas. Mexía no leyó a Isócrates en el original porque no sabía griego. En efecto, las alusiones a textos de escritores y pensadores de la antigüedad griega que aparecen en sus obras, particularmente la *Silva de varia lección* (1540) y los *Diálogos o Coloquios* (1547) son siempre a través de traducciones latinas o de fuentes latinas secundarias, clásicas o renacentistas. Así, en muchas instancias en la *Silva*, las menciones están tomadas de la *Natural Historia* de Plinio, de las *Noches áticas* de Aulo Gelio, las *Moralia* de Plutarco o las *Saturnalia* de Macrobio. En otros casos, la información procede de los padres de la Iglesia o de la literatura latino-cristiana: San Agustín o Lactancio sirven de confiable intermediario, por ejemplo, para Eurípides (III, 34) o el erudito humanista italiano Raffaele Maffei (1455-1522), llamado Volaterrano por Mexía, autor de los muy difundidos *Commentariorum Urbanorum Libri* para el mismo trágico griego (I, 32).

El caso de Isócrates es de importancia especial, a mi entender, porque Mexía tradujo y publicó el texto de una de sus exhortaciones: la paraenesis o exhortación *Ad Demonicum* y porque Isócrates aparece mencionado tanto en la *Silva* como en los *Diálogos*. El resto de las citas de autores griegos simplemente se utiliza como autoridad para las afirmaciones más variadas sobre numerosos asuntos de temas diversos.

El maestro de retórica del siglo cuarto antes de Cristo, en cambio, despertó particular interés en el cronista sevillano para que decidiera traducir uno de sus

*Edad de Oro,* XXIV (2005), págs. 165-172

discursos. Debió pensarlo mientras escribía la *Silva*, pues ya menciona el texto de la *Exhortación a Demónico* en la Primera Parte de su miscelánea.

La traducción latina que usa Mexía para su versión castellana es la de Rodolpho Agricola, quien pudo haberla hecho a partir de uno de los muchos manuscritos que circularon ampliamente antes de las primeras impresiones. En efecto, la princeps del texto griego de las oraciones o discursos es la hecha por Demetrius Chalcondylas en Milán, 1493, es decir, posterior a la muerte de Agricola; las epístolas aparecieron en Venecia, 1513, en edición aldina. Se han descrito más de ciento veinte manuscritos medievales y del temprano Renacimiento además de unos veinte papiros y un pergamino de época romana que conservan los textos y fragmentos de Isócrates[1]. Esta abundancia se explica porque ya en la antigüedad se lo consideró un extraordinario estilista y el renombre de su escuela atrajo numerosos alumnos de importante carrera posterior. Sus obras fueron profusamente citadas y bien conocidas en la Edad Media y fue el famoso helenista Chrysoloras quien lo reintrodujo en Italia a finales del siglo XIV. En la British Library se conserva un ejemplar impreso de la traducción de la *Paraenesis* hecha por Agricola, probablemente publicado en 1480 sin datos de editor y otro ejemplar, tal vez de Strasburg, probablemente por Anshelm von Baden, de 1485. No fue la única traducción latina que circuló antes de 1540. La de Petrus Mosellanus y G. Sabinus apareció en 1533 y aun antes, en 1529, la de Johannes Lonicero, en Basilea. Doy todos estos datos porque creo que ayudan a contextualizar y explicar el interés de Mexía.

La traducción latina de la *Paraenesis ad Demonicum* de Rodolphus Agricola, el erudito holandés nacido en 1443 y muerto en 1485 apareció nuevamente en la edición póstuma de sus opúsculos (*Nonnulla Opuscula*…) de la que conozco la de Amberes (1511). De esta colección se conocen otras ediciones posteriores como la de Basilea (1518). En 1517, sin embargo, en Lovaina vio la luz la traducción latina de Agricola, revisada por Erasmo en un tomito que también incluía la de los *Disticha* de Catón, editados por el mismo Erasmo. En el prefacio al lector escrito por el sabio holandés, advierte que ha revisado el texto con otras copias griegas, enmendado errores de lectura de Agricola y corregido olvidos atribuibles a los cajistas. Ésta debe haber sido la versión utilizada por Mexía para su versión castellana, o alguna de las reediciones posteriores. En efecto, en la Biblioteca de Palacio hay edición independiente de la versión revisada por Erasmo publicada en Paris en 1541[2]. Otro ejemplar se encuentra en Sevilla. Mexía bien pudo haber usado esta edición para la fase final de su versión castellana, pero es obvio que

[1] *Cfr.* Las introducciones de las ediciones de George Norlin (1928) y de Georges Mathieu y Émile Brémond (1963).

[2] *Isocratis ad Demonicum Paraenesis ab eruditissimo viro Rodolpho Agricola è Graeco in Latinum sermonem ornatè traducta. Rursum uero ab Erasmo Roterdamo non cum parua cura atq; diligentia cum Graecis collata.* Pariis. Apud Ioannem Lodoicum Tiletanum è regione Collegii Remensis. 1541.

conoció las anteriores según se deduce de la cita antes mencionada en la Primera Parte de la *Silva* aparecida un año antes.

La temprana admiración de nuestro autor por la obra de Erasmo, sobre todo del Erasmo editor y traductor de los clásicos griegos y latinos ha sido bien establecida. Su posterior y gradual alejamiento de las ideas de lo que constituyó el erasmismo no invalidan el hecho de que el humanista de Rotterdam influyera claramente en su obra. En este sentido, la traducción de Isócrates es una de las pruebas más evidentes de esta influencia y de esta admiración.

La primera mención del famoso maestro de retórica la encontramos a propósito de la virtud del poco hablar y recuerda precisamente un pasaje de la *Parenaesis* que traducirá más tarde: «Isócrates a Demónico dice que dos tiempos hay para hablar: el uno cuando es cosa necesaria que se hable; en todos los otros es mejor el callar»[3]. Isócrates no vuelve a ser mencionado hasta la Cuarta Parte, aparecida por primera vez en la edición de Valladolid de enero de 1551 impresa por Juan de Villaquirán y añadida a las tres primeras partes con fecha de 1550 en la portada. En el capítulo VIII en que Mexía escribe sobre «el tiempo y oportunidad para hacer las cosas y negocios» apoyándose en fuentes clásicas leídas directamente y otras a través de Volaterrano, ya mencionado. Como otras veces, las autoridades griegas del capítulo: Menandro, Hesíodo o Píndaro vienen también del erudito italiano[4]. Pero en el caso de la *Paraenesis* de Isócrates la cita es directa: «Todo lo que se hace fuera de tiempo es pesado y malo»[5]. Una mala lectura del original desvirtuó el origen de la cita y quedó atribuida a Sócrates pues el cajista separó la vocal inicial del nombre del orador y la transformó en la conjunción que Mexía usa abundantemente cuando las menciones de autores clásicos se despliegan en series múltiples. El escaso conocimiento actual de los discursos del sofista y la despreocupación por verificar las autoridades citadas en la *Silva*, perpetuó la errata en los editores modernos. En todo caso, la versión castellana ya había sido publicada y Mexía parafrasea en la *Silva* su propia traducción.

En efecto, la traducción de la *Paraenesis* apareció impresa por primera vez en Sevilla en 1548, con la segunda edición de los *Diálogos o Coloquios* por Dominico de Robertis, el mismo editor de la primera edición de la *Silva*. De hecho, ya en los mismos *Diálogos o Coloquios*, Isócrates aparece citado también. En el primero de «Los dos coloquios del Combite» al tratar de los temas más adecuados para una conversación don Antonino, uno de los interlocutores, recuerda que «Isócrates, orador excelentísimo… siendo rogado en un convite que

3 *Cfr.* Primera Parte, Capítulo V, en mi edición, Madrid: Castalia, 2003, pág. 72.

4 *Vid*. Isaías Lerner «Fuentes italianas en la *Silva* de Pero Mexía» en I. Pepe Sarno (ed.), *Diálogo. Homenaje a Lore Terracini*, espec. págs. 298-9.

5 *Cfr.* ed. cit., pág. 824.

tractase algo de sus ciencias y artes, respondió él: las cosas que yo sé y son de mi facultad, no son para este tiempo, y las deste lugar yo no las sé», que Mexía tal vez pudo tomar de Macrobio[6], pero lo cierto es que la fuente única de esta anécdota está en Plutarco, en las *Quaestiones Convivales*, uno de los tratados que se incluye en las *Moralia*. De Plutarco debió, pues, tomarla Macrobio.[7] En todo caso, conviene preguntarse por la manera que elige Mexía para publicar la traducción de una obra de un autor por el que obviamente ya se había interesado años antes. Y si tiene un significado más complejo que el mero hecho material de tratarse de un texto demasiado corto para una primera edición independiente de éxito incierto.

Propongo considerar que este gesto editorial representa un homenaje a Erasmo a pesar de que el propio Mexía eliminó buen número de las menciones a Erasmo en la Segunda edición de la *Silva*, publicada a fines del mismo año de 1540 en Sevilla, pero esta vez por Juan Cromberger, cuyo texto terminó por suplantar el de la princeps en las numerosas ediciones subsiguientes[8]. Sin embargo, ocho años después decide seguir los pasos del humanista y editor de textos clásicos y repite la estrategia editorial avanzada por el holandés.

En 1516 Erasmo dedica su espejo de príncipes, la *Institutio principis christiani* al futuro Carlos V y en la carta prefacio le advierte:

> Yo ya trasladé al latín la doctrina de Isócrates acerca de la administración del reino. A imitación suya, yo he añadido la mía, dispuesta en forma de aforismos, para ahorrar pesadumbre a quienes los leyeren; aforismos que no se apartan mucho del doctrinal político de Isócrates. Es de saber que este sofista instruyó a no sé qué reyezuelo, o por mejor decir, no sé qué tirano, en doctrina pagana, porque él era pagano. Yo, con mi profesión de teólogo, ilustro a un ilustre e integérrimo príncipe; yo, cristiano, formo a un gobernador cristiano.[9]

En efecto, Erasmo incluyó como apéndice a la *Institutio* el discurso *Ad Nicoclem* de Isócrates que trata sobre el gobierno del estado. Mexía repetirá el procedi-

6 *Cfr.* la edición de los *Diálogos o Coloquios* de Margaret L. Mulroney, Iowa: University of Iowa, 1930, pág. 63 en donde la editora da la fuente en las *Saturnalia*, VII, 1, 4.

7 *Cfr.* para Plutarco, *Moralia*, «Quaestiones Convivales», I, 1 (613a), ed. de Paul A. Clement, Cambridge: Harvard University Press, 1969, VIII, 8. *Vid.* también Plutarque, *Œvres Morales*, ed. François Fuhrmann, Paris: Les Belles Lettres, 1972, IX Première Partie, pág. 15 y nota 7.

8 *Cfr.* mi «Acerca del texto de la primera edición de la *Silva* de Pedro Mexía», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1982.

9 Erasmo, *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar, 1956, 275a. La traducción, ya algo anticuada y poco elegante, es de Lorenzo Riber. Para la *Institutio*, *vid.* también el ya clásico estudio de Preserved Smith, *Erasmus. A Study of his Life, ideals, and Place in History*, New York: F. Ungar, 1962 [1923], págs. 197 y ss.

miento aunque dedica los *Diálogos* al Marqués de Tarifa. Por cierto, ya había dedicado su *Silva* «a la Sacra, Cesárea, Católica Magestad del emperador y rey nuestro señor Carlos, quinto deste nombre».

Pero no se trata solamente de imitación de procedimientos editoriales sino de una profunda convergencia de ideales. Las características que llamaron la atención a Mexía, y antes a su guía, en los discursos de Isócrates, se pueden resumir en la postura eminentemente práctica ante la ética, entendida como reflexión sobre la conducta cotidiana; este sentido común y voluntad pedagógica que dan forma a los ideales políticos y morales propuestos, explican también el uso de aforismos. Por ello no es de extrañar que ambos, Erasmo y Mexía, se sientan atraídos también a los escritos de Plutarco[10], sobre todo a los *Moralia*, que Erasmo tradujo y que Mexía citó abundantemente en su *Silva*; en verdad, allí es el autor griego más citado después de Aristóteles[11].

En cuanto a la traducción misma de Mexía, desde el prólogo al lector Mexía aclara que se ha tomado las libertades que exigen los tiempos y, ciertamente, sus convicciones; en efecto, aunque ha tenido en cuenta traducir las palabras correctamente, no se le ha escapado la necesidad de prestar atención al sentido y así:

> … porque Isócrates, autor dél, en algunos lugares habla como gentil, tuve cuidado de traducirlo cristianamente aunque algo se torciese la letra; y con esta salva y con que si alguna diferencia hay del texto griego al latino a quien yo sigo, no es a mi cargo, vengamos a la obra.

Evidentemente, Mexía se refiere no tanto al trabajo de colación de textos de Erasmo ya mencionado, sino probablemente a los cambios que había introducido ya el mismo Agricola en su interpretación cristiana del texto de Isócrates; estos deben relacionarse con sustituciones exigidas por la ortodoxia de ambos traductores.

Por lo demás, Mexía ya tenía experiencia en este tipo de sustituciones pues las había practicado con su propia obra. En efecto, al publicar a pocos meses de la princeps la segunda edición de la *Silva*, el texto fue corregido, y también manipulado, para hacer más explícita la postura ideológica de su autor frente al saber y a las costumbres del mundo clásico y atender, de esta manera, a la nueva sensibilidad contrarreformista.

---

10 *Cfr. The Collected Works of Erasmus*, Toronto, 1969, vol. 29 edited by Elaine Fantham and Erika Rummel, XXXII. *Vid.* también Erika Rummel, *Erasmus as a Translator of the Classics*, Toronto: U. of Toronto Press, 1985, pág. 105.

11 *Cfr.* mi «Textos clásicos en la *Silva* de Pero Mexía» en B. Ciplijauskaité y C. Maurer (eds), *La voluntad de humanismo. Homenaje a Juan Marichal*, Barcelona: Anthropos, 1990, pág. 141.

Porque interesa para la traducción que estamos comentando, recordaré que en el capítulo 14 de la Segunda Parte de la *Silva* Mexía, al referirse a la belleza femenina se apoya en una autoridad literaria: «aquel grande poeta Virgilio introduce a Juno, que para persuadir al dios de los vientos lo que le pedía, le promete la más hermosa de las ninfas». En cambio, en la revisión hecha para la Segunda edición se lee: «Y así, aquel grande poeta Virgilio, entre otras fábulas que finge, introduce a Juno, que para persuadir a Eolo (que llamaban dios de los vientos) lo que le pedía…[12]» Esta misma postura es la que hace que sustituya también la palabra *fortuna*, cuya estrecha relación con el pensamiento pagano le debió resultar inadecuada, por fórmulas menos comprometidas como «mundo» o «vida» y así, en II, 22 «Dio la vuelta la fortuna» pasa a ser «Dio la vuelta el mundo» y en II, 37 «Andaba la fortuna» se convierte en «Andaba el mundo[13]».

En la traducción de Isócrates algunos ejemplos son significativos. En la parte de la exhortación en que Isócrates alaba las virtudes de Hipónico, el padre del joven Demónico, al que exhorta a seguir el ejemplo paterno, recuerda cómo para Hipónico las riquezas servían para hacer buen uso de ellas en esta vida:

> «neque extra modum divitias expetebat sed praesentibus quidem suebatur bonis veluti mortalis gaudebatque curam futurorem velut immortalis».

Mexía prefiere eludir el adjetivo «inmortal» para calificar a una persona del original y consigue una forma, en verdad elegante, de sustitución: «no procuraba riquezas con exceso, antes gozaba y usaba de los bienes presentes como mortal y proveía para lo por venir como si no lo fuera».

Como ya anticipamos, Mexía recibía de Agricola un texto adecuado a las expectativas de un lector monoteísta y cristiano de fines del XV. Así, en «Primeramente, Demónico, las cosas divinas hónralas», Mexía correctamente traduce el plural neutro «divina» de Agricola, que sustituía al original griego τοὺς «a los dioses». En el mismo párrafo el δαιμόνιον de Isócrates, en Agricola pasa a ser *numen* es decir «el poder de los dioses» o «poder divino». Mexía opta simplemente por traducir *numen* por *Dios*, que elimina cualquier interpretación sospechosa. En verdad, a lo largo del texto, y siguiendo a Agricola, todas las veces que aparece en el original griego la palabra *dioses* es sustituida por la forma singular. Otras veces sustituye directamente la versión atenuada de Agricola. Así, en la conclusión de la exhortación, Isócrates se pregunta si es lícito al hombre conjeturar el pensamiento de los dioses; Agricola traduce «Quid si oportet enim qui mortalis sit scrutari coniectura celestium mentem». Mexía, sin

---

[12] Ed. cit., pág. 365.

[13] *Cfr.* ed. cit., pág. 405, n. 21 y pág. 492, n. 21 respectivamente.

embargo, prefiere la fórmula más explícita e interpreta y amplifica de la siguiente manera: «Si al hombre mortal le es lícito investigar por conjecturas los juicios de Dios aun en las fábulas que de los dioses fingieron los poetas».

En el párrafo final, al hablar de los premios y castigos que Júpiter otorgó a Hércules y Tántalo por sus virtudes y maldades respectivas, advierte Isócrates que ello es así según los mitos que todo el mundo cree. Agricola traduce adecuadamente «quem admodum fabulae tradunt cunctique credunt» pero el cronista del emperador, que como ya vimos, reduce las creencias generales del mundo antiguo a simple invención de los poetas, interpreta la expresión con un modesto binomio sinonímico: «cuentan y dicen».

Mexía había advertido al lector discreto en el prefacio que «aunque tuve cuenta con las palabras, principalmente he tenido respecto a la sentencia y sentido». El examen de su lectura de la *Paraenesis* nos enseña que «sentencia», «palabra» y «sentido» están unidos a una concepción de la lengua escrita que se detiene más en el ritmo y la elegancia del estilo. Fundamentalmente, la amplificación que favorece el uso de la sinonimia y de las estructuras paralelísticas reemplazará la concepción de la traducción literal. Estas amplificaciones van de la simple reduplicación al puro y simple añadido intensificador, como veremos.

Así, «hanc orationem» pasa a ser «este tratado y oración» como «deditos» pasa a convertirse en «dados y aficionados» o el simple «operum» se explica como «de sus trabajos y contiendas» del modo en que «gestorum» es en la pluma de Mexía «hazañas y hechos» o «praestantia» pasa a ser «excelencia y perfición».

Por otra parte, «las intenciones y consejos de los buenos y los pensamientos y propósitos de los malos» traduce y amplifica «bonorum mentem atque malorum cogitationes».

Del mismo modo, «mayor y más conocida diferencia y desemejanza» traduce «maximum discrimen».

Los ejemplos podrían multiplicarse. Basta decir, que este proceso de amplificación es una constante enriquecedora en la prosa misma de Mexía. Las reduplicaciones, las estructuras paralelísticas, los binomios sinonímicos, las diversas formas de la repetición, ya sea con variación léxica, como en el caso de sinónimos o con variación morfológica, forman parte del elenco de figuras retóricas que caracterizan la prosa del cronista sevillano y que lo hicieron modelo para otros escritores. Al rechazar el rigor de la sencillez expresiva que imponía la traducción de Agricola, Mexía, sin embargo, se amparaba en recursos retóricos de la prosa latina. Esta adaptación de elementos de estilo clásicos terminó por hacerse natural en la prosa castellana del XVI y del XVII, y la inclusión de la *Silva* en los *Orígenes de la novela* por parte de Menéndez y Pelayo, no solamente se debe al hecho de que la información que ofrece Mexía ha pasado con el tiempo a formar parte de la literatura de ficción, en la concepción decimonónica del

erudito santanderino, sino también porque representa uno de los ejemplos más célebres de perfección expresiva de su tiempo, confirmado por su notable éxito editorial. Todos estos recursos, desechados en su mayoría por los escritores contemporáneos nuestros, sin embargo aparecen con frecuencia no siempre advertida por la crítica, en la prosa posterior. La traducción de Isócrates representa, pues, otro ejemplo nada desdeñable de esta tradición retórica.

# EL MITO DE LA EDAD DE ORO EN LAS FUENTES ANTIGUAS Y EN EL *QUIJOTE*[*]

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS
(Universidad Autónoma de Madrid)

Que hablemos de la edad de oro, de las islas afortunadas, de las llanuras del Elíseo o de la Arcadia feliz, lugares imaginarios de la Antigüedad, el hecho es que siempre estamos ante una concepción utópica de la realidad: construcciones imaginarias producidas por la necesidad compensatoria entre la realidad y el deseo[1], mecanismos de evasión que proliferan con especial fuerza en momentos de crisis social o, al menos, sentidos como tal por los ciudadanos.

De todas las construcciones ideales del pasado grecorromano el mito de las edades o de las razas es, con toda seguridad, la más antigua y el origen de todas las demás. Y aunque con el andar del tiempo el mito de la edad de oro se convirtió en un tópico literario y, por tanto, en una figura retórica con elementos fijos y repetidos, sin embargo, hay en su concepción y posiblemente también en su evolución una fuerza constructora de carácter universal que va más allá de la mera añoranza de un mundo pasado que fue mejor. El mito de la edad de oro refleja en casi toda la literatura antigua una concepción social, política y moral, un conjunto de compromisos entre el hombre, la naturaleza y los dioses que

[*] Este trabajo se inserta en el marco del proyecto de investigación «La comedia romana. Estudio y tradición» (HUM 2004-04878), subvencionado por el MEC y el FEDER.

[1] Esta es una de las características necesarias de una posible definición del género de la utopía propuesta por Raymond Trousson en *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona: Península, 1995, pág. 51.

posibilitaba una convivencia feliz, en abundancia y piadosa. En este sentido, el mito de la edad de oro no supone un sueño, sino una utopía.

Tras este preámbulo, es mi intención repasar el tratamiento del mito de las edades en los poetas antiguos que más uso le dieron o que mayor trascendencia tuvieron para la literatura posterior. Es inevitable, pues, volver a Hesíodo, Virgilio, Horacio y Ovidio, cuyos intereses no coincidieron, pero sí la necesidad de plantear un mundo mejor. Este repaso tiene por objeto contextualizar la tradición en la que se inserta el discurso de la edad de oro del *Quijote* y aislar los elementos constitutivos del mito con el fin de determinar, en lo posible, las consecuencias tanto en la forma como en el contenido de la reelaboración llevada a cabo por Cervantes.

Como es sabido, el mito de las edades es un mito oriental, tal vez de origen persa, que presentaba inicialmente una degradación en la conducta piadosa de los hombres en comparación con la composición de los metales. El poeta beocio del s. VI a. C., Hesíodo, lo inserta en su obra *Trabajos y días* entre el mito de Prometeo y Pandora, un intento de explicar la caída del hombre, y la fábula del halcón y el ruiseñor, es decir, una explicación de las desigualdades de los hombres, divididos en ricos y pobres, cuya convivencia debe regirse por la justicia divina. Se trata de un relato extenso, que reproduzco a continuación:

> Al principio los Inmortales que habitan mansiones olímpicas crearon una dorada estirpe de hombres mortales (110). Existieron aquellos en tiempos de Cronos, cuando reinaba en el cielo; vivían como dioses, con el corazón libre de preocupaciones, sin fatiga ni miseria; y no se cernía sobre ellos la vejez despreciable, sino que, siempre (115) con igual vitalidad en piernas y brazos, se recreaban con fiestas ajenos a todo tipo de males. Morían como sumidos en un sueño; poseían toda clase de alegrías, y el campo fértil producía espontáneamente abundantes y excelentes frutos. Ellos contentos y tranquilos (120) alternaban sus faenas con numerosos deleites. Eran ricos en rebaños y entrañables a los dioses bienaventurados.
>
> Y ya luego, desde que la tierra sepultó esta raza, aquéllos son por voluntad de Zeus démones benignos, terrenales, protectores de los mortales [que vigilan las sentencias y malas acciones yendo y viniendo envueltos (125) en niebla, por todos los rincones de la tierra] y dispensadores de riqueza; pues también obtuvieron esta prerrogativa real.
>
> En su lugar una segunda estirpe mucho peor, de plata, crearon después los que habitan las mansiones olímpicas, no comparable a la de oro ni en aspecto ni en inteligencia. Durante cien años (130) el niño se criaba junto a su solícita madre pasando la flor de la vida, muy infantil, en su casa; y cuando ya se hacía hombre y alcanzaba la edad de la juventud, vivían poco tiempo llenos de sufrimientos a causa de su ignorancia; pues no podían apartar de entre ellos

una violencia desorbitada ni (135) querían dar culto a los Inmortales ni hacer sacrificios en los sagrados altares de los Bienaventurados, como es norma para los hombres por tradición. A éstos más tarde los hundió Zeus Crónida irritado porque no daban las honras debidas a los dioses bienaventurados que habitan el Olimpo. Y ya luego, desde que la tierra sepultó también a (140) esta estirpe, estos genios subterráneos se llaman mortales bienaventurados de rango inferior, pero que no obstante también gozan de cierta consideración.

Otra tercera estirpe de hombres de voz articulada creó Zeus padre, de bronce, en nada semejante a la de Plata, nacida de los fresnos, terrible y vigorosa. Sólo (145) les interesaban las luctuosas obras de Ares y los actos de soberbia; no comían pan y en cambio tenían un aguerrido corazón de metal. [Eran terribles; una gran fuerza y unas manos invencibles nacían de sus hombros (150) sobre robustos miembros.] De bronce eran sus armas, de bronce sus casas y con bronce trabajaban; no existía el negro hierro. También éstos, víctimas de sus propias manos, marcharon a la vasta mansión del cruento Hades, en el anonimato. Se apoderó de ellos la negra (155) muerte aunque eran tremendos, y dejaron la brillante luz del sol.

Y ya luego, desde que la tierra sepultó también esta estirpe, en su lugar todavía creó Zeus Crónida sobre el suelo fecundo otra cuarta más justa y virtuosa, la (160) estirpe divina de los héroes que se llaman semidioses, raza que nos precedió sobre la tierra sin límites. A unos la guerra funesta y el temible combate los aniquiló bien al pie de Tebas la de siete puertas, en el país cadmeo, peleando por los rebaños de Edipo, o bien (165) después de conducirles a Troya en sus naves, sobre el inmenso abismo del mar, a causa de Helena de hermosos cabellos. [Allí, por tanto, la muerte se apoderó de unos.] A los otros el padre Zeus Crónida determinó concederles (168) vida y residencia lejos de los hombres, hacia los (170) confines de la tierra. Éstos viven con un corazón exento de dolores en las Islas de los Afortunados, junto al Océano de profundas corrientes, héroes felices a los que el campo fértil les produce frutos que germinan tres (173) veces al año, dulces como la miel, [lejos de los Inmortales; entre ellos reina Cronos.]

Y luego, ya no hubiera querido estar yo entre los hombres de la quinta generación sino haber muerto (175) antes o haber nacido después; pues ahora existe una estirpe de hierro. Nunca durante el día se verán libres de fatigas y miserias ni dejarán de consumirse durante la noche, y los dioses les procurarán ásperas inquietudes; pero no obstante, también se mezclarán alegrías con sus males.

Zeus destruirá igualmente esta estirpe de hombres (180) de voz articulada, cuando al nacer sean de blancas sienes. El padre no se parecerá a los hijos ni los hijos al padre; el anfitrión no apreciará a su huésped ni el amigo a su amigo y no se querrá al hermano como antes. Despreciarán a sus padres ape-

> nas se hagan viejos (185) y les insultarán con duras palabras, cruelmente, sin advertir la vigilancia de los dioses —no podrían dar el sustento debido a sus padres ancianos aquellos [cuya justicia es la violencia—, y unos saquearán las ciudades de los otros]. Ningún reconocimiento habrá para el que (190) cumpla su palabra ni para el justo ni el honrado, sino que tendrán en más consideración al malhechor y al hombre violento. La justicia estará en la fuerza de las manos y no existirá pudor; el malvado tratará de perjudicar al varón más virtuoso con retorcidos discursos y además se valdrá del juramento. La envidia murmuradora, gustosa del mal y repugnante, acompañará a todos los hombres miserables. (Hes. *Trab.* 110-195) (Trad. de Aurelio Pérez Jiménez, Madrid: Gredos, 1983).

Como punto inicial, hay que señalar que a diferencia de otras versiones orientales del mito, la de Hesíodo contiene cinco razas, no cuatro. Esta diferencia básica ha generado una considerable cantidad de interpretaciones que tratan de explicar la particular configuración de este relato en la obra de Hesíodo; de todas ellas, ofrezco la de J-P. Vernant[2], que resumo y adapto para una mejor comprensión. Según este autor, la estructura de la versión hesiódica se articula en una relación doble y quiasmática entre las edades, que se explica como sigue:

– Raza de oro: reina Cronos, los hombres viven libres de preocupaciones, eternamente jóvenes, la tierra es fecunda y, por tanto, no necesita cultivo; al final de sus días, los hombres mueren sumidos en un sueño. Zeus los convierte en espíritus benignos, protectores de los hombres y atentos a la aplicación de la justicia.
– Raza de plata: los hombres, peores, viven cien años sumidos en una infancia ignorante y cuando alcanzan la madurez mueren violentamente, entregados a la guerra y la irreverencia. Reina entre ellos Zeus y el rasgo que sobresale es la impiedad, al negarse a rendir culto a los dioses. Parece claro que no se trata de una simple gradación a peor, sino de una oposición a la fase anterior.
– Raza de bronce: desde que nacen, los hombres broncíneos se dedican a la guerra; no comen pan y tienen un corazón de metal. Murieron en enfrentamiento fratricida sin la menor observancia del respeto a los dioses.
– Raza de los héroes: raza justa y virtuosa, llamados semidioses, los que pelearon en torno a Tebas y Troya; aquellos que no perecieron fueron transportados a la isla de los bienaventurados, bajo el reinado de Cronos y en una tierra que les ofrecía tres cosechas al año, rodeados de felicidad.

[2] Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, trad. J. D. López Bonillo, Barcelona: Ariel Filosofía, 1993 (3ª ed.), págs. 21-51.

– Raza de hierro: presenta dos partes, una llena de fatiga y miserias, donde se mezclan todavía alegría y males, y otra, en donde reinará la impiedad y la injusticia, los dioses abandonarán a los hombres y ya no habrá remedio para el mal.

La originalidad de Hesíodo reside en primer lugar en la introducción de la raza de los héroes entre la de bronce y la de hierro, rompiendo la gradación de los metales. En segundo lugar, esta alteración introduce un elemento fundamental en la concepción hesiódica, puesto que relaciona la edad de oro con la de los héroes bajo dos criterios: el reino de Cronos y la piedad a los dioses, lo que se traduce en un mundo de abundancia y felicidad. A su vez, la edad de plata se ve emparentada en un plano distinto con la de bronce, edades violentas e irrespetuosas con los dioses. De modo que al final, la edad de hierro tiene ante sí dos modelos de conducta con respecto a los dioses y con respecto a la guerra: con respecto a los dioses, la actitud de la edad de oro, que garantiza paz y abundancia, o la actitud de la edad de plata, que garantiza ignorancia y violencia; con respecto a la guerra, la edad de bronce, que garantiza violencia y destrucción, o la edad de los héroes, que garantiza felicidad y abundancia. El hombre del presente, situado en la primera parte de la edad de hierro, es conminado por Hesíodo a que se comporte en el plano divino con piedad y en el plano guerrero con justicia para mantener aún una esperanza de convivencia; de no ser así, lo que espera al hombre irrespetuoso e injusto es el hambre, la miseria, la desvergüenza, la iniquidad y la destrucción por la violencia. En resumidas cuentas, se trata de todo un planteamiento moral para sus contemporáneos, que completa con la siguiente reflexión: «jamás el hambre ni la ruina acompañan a los hombres de recto proceder, sino que alternan con fiestas el cuidado del campo. La tierra les produce abundante sustento y, en las montañas, la encina está cargada de bellotas en sus ramas altas y de abejas en las de en medio» (230).

Hay dos elementos más de esta edad de oro hesiódica que merecen ser destacados por la trascendencia que tendrán en la tradición posterior: no es gratuito que Hesíodo asocie una edad feliz con la abundancia de la tierra que ofrece sus frutos sin el trabajo del hombre; no es una característica más, sino el auténtico sueño de un campesino fatigado como era Hesíodo[3], circunstancia que cambiará más adelante. El otro elemento fundamental del relato hesiódico está inserto en una concepción general del tiempo en el mundo antiguo, el concepto del tiempo cíclico, que nos permitirá entender mejor el uso del mito en autores posteriores.

[3] Reflexión tomada de Hugo Francisco Bauzá, *El imaginario clásico: Edad de oro, Utopía y Arcadia*, Santiago de Compostela: Universidade, 1993, pág. 33.

La Antigüedad consideraba, en correspondencia con algunos fenómenos de la naturaleza (sirvan de ejemplo las estaciones o el ciclo vegetativo), que el tiempo era cíclico, de modo que todo estaba llamado a repetirse. Esta concepción del tiempo circular considera que el ciclo de las razas o edades también está llamado a repetirse lo que permite que la edad de oro y la de hierro se sigan y que el hombre de la edad de hierro plantee como futuro el advenimiento de una nueva edad de oro. Por tanto, el hombre de la edad de hierro, en la que inevitablemente siempre estamos situados, puede enfocar la edad de oro desde dos ópticas:

– Como una añoranza de un pasado mejor perdido
– Como una promesa de un futuro mejor, igualmente añorado

Si el poeta que se sirve del mito es Hesíodo, planteará un paraíso perdido, aunque deje entrever que le habría gustado nacer antes de la edad de hierro o después, para no sufrir las desgracias de la edad férrea y disfrutar de la futura edad de oro. Si el poeta es Virgilio, entonces vaticinará el futuro dorado, incluso le pondrá fecha y nombre en la famosa bucólica IV; es el primer poeta que enfoca hacia el futuro los anhelos de un mundo mejor, una necesidad compensatoria que nace de la crisis romana del s. I, encarnizada lucha fratricida a la que el poeta necesita poner un final:

> La edad postrera / ya llegó del oráculo de Cumas: / nace entero el gran orden de los siglos; vuelve la virgen ya, vuelve el reinado / primero de Saturno, y al fin baja / estirpe nueva desde el alto cielo (*Ecl.* IV, vv. 5-10). (Trad. de Aurelio Espinosa Pólit, Madrid: Cátedra, Col. Bibliotheca Aurea, 2003)

En esta égloga, la menos pastoril de todas, pues tiene como objetivo cantar el advenimiento de un mundo nuevo (*muerta la edad de hierro, una áurea gente / en todo el mundo va a surgir*, vv. 8-9), Virgilio sólo nos habla de las fases que paulatinamente van a desembocar en el establecimiento de una edad de paz y abundancia coincidiendo con la madurez del niño (*puer*) encargado de asumir la restauración: es una edad de oro hacia atrás, primero la naturaleza se mostrará generosa y abundante, después las tierras de cultivo se llenarán de espigas, pero aún quedarán restos del antiguo estado: barcos que navegan, ciudades amuralladas y campos que labrar; aún habrá guerras en torno a Troya y nuevos Aquiles poderosos; pero al final también todo eso desaparecerá, la navegación se olvidará, así como el cultivo fatigoso y el esfuerzo del ganadero; por fin, la naturaleza entera entrará en armonía con la paz del nuevo mundo:

> Entonces, / para empezar, te ha de brindar, oh niño, / sin cultivo la tierra sus presentes, / la bácara, las hiedras trepadoras, / la colocasia y el festivo acanto. Por sí las cabras con las ubres llenas / volverán al redil; no tendrán miedo / de los grandes leones las manadas; / flores te verterá la misma cuna; / muerta la sierpe y muerta la ponzoña / de la hierba engañosa, en todas partes / veranse flores del asirio amomo. / Mas cuando loas de los grandes héroes / y hazañas de tu padre leer puedas / y sepas qué es virtud, verás los campos / poco a poco enrubiarse con espigas, / y en uvas tintas frutecer las zarzas / y aljofarada miel sudar los robles. / De la maldad antigua, sin embargo, / vestigios quedarán que al hombre impelan / a desafiar las ondas en sus naves, / y amurallar las urbes, y con surcos / los rastrojos abrir. Un nuevo Tifis / no faltará, piloto de otra Argo / para escogidos héroes; todavía / surgirán guerras, y de nuevo a Troya / habrá quien lance a un poderoso Aquiles. / Mas cuando llegues a varón perfecto, / renunciarán al mar los navegantes, / no habrá barco que trueque mercancías, / producirán todas las tierras todo. / No se ha de hundir la azada ya en los campos, / ni en las vides la hoz; ya sus toretes / desuncirá el recio gañán. La lana / no querrá ya mentir varios colores. / Por sí mismo el morueco en los pradales / mudará su vellón en clara púrpura / o en amarilla gualda, y los corderos / al pastar teñiranse de escarlata. (*Ecl.* IV, vv. 18-45). (Trad. *id.*)

No hay, pues, gradación ni más relato que el de la edad de oro entremezclada con una edad de héroes, que aquí siguen estando presentes en estrecha relación con la edad áurea. Ambas edades representan en el imaginario antiguo la piedad, pero los héroes representan el estadio previo necesario por el que hay que pasar para alcanzar la ansiada paz de la edad de oro.

Aún cantó Virgilio la edad de oro en otra obra capital, las *Geórgicas*, e introdujo algunos cambios sustanciales con respecto a su planteamiento bucólico. Mantiene el concepto de tiempo cíclico y vuelve a apostar por el anuncio de una edad de oro a punto de llegar en la persona de Octavio Augusto, el único capaz de traer la *pax romana*, de modo que se trata de una edad de oro inserta en la historia inmediata, presión de la realidad que obliga a Virgilio a modificar el estado de cosas ideal de esta nueva edad de oro:

> Antes de Jove labrador ninguno / pensó en domar el campo: no era lícito / ni repartirlo ni acotarlo; a una / buscaban el sustento, y lo gozaban / todos juntos: la tierra por sí misma / todo lo repartía dadivosa / sin que se lo pidiesen. (*Georg.* I, vv. 125-128). (Trad. *id.*)

este estado ideal no lo soportó Júpiter:

> Así lo quiso el Padre: que no fuera / fácil la empresa de labrar los campos; / él fue el primero en promover el arte / del cultivo, punzando con mil ansias / el corazón del hombre, sin sufrirle / letargos de indolencia en su reinado (*Georg.* I, vv. 121-124). (Trad. *id*.)

Para poder imprimir este sesgo en el uso del mito hay que tener muy presente que Virgilio apostaba por un nuevo soberano que traía una paz ligada al cultivo de la tierra y a la recuperación de los valores tradicionales romanos ligados al trabajo. De hecho, esta obra representa los ideales de la restauración de la nueva edad de oro de Augusto, que se resumen en una asociación entre el cultivo piadoso de la tierra y la observancia estricta de las indicaciones de la naturaleza para lograr de ella frutos abundantes. Es el trabajo el que vincula al hombre con la tierra y crea un nexo sagrado. Para Hesíodo, labrador fatigado, la ausencia de fatiga era el sueño dorado; para Virgilio, portavoz de una restauración política, religiosa y social, es la fatiga del trabajo la garantía de la justicia.

No ha de extrañarnos, según lo dicho, que la edad de oro propicie una visión retrospectiva o profética según los intereses del poeta y el contexto socio-histórico. Por tanto, la expresión de la edad de oro en Hesíodo y en Virgilio son las dos manifestaciones temporales posibles de un concepto cíclico. Ambos poetas, representantes idóneos de la literatura antigua, se muestran piadosos y cercanos a la divinidad y manifiestan en sus relatos que la reiteración del ciclo es voluntad divina y que el grado de felicidad del hombre depende de su respeto a los dioses.

Pero no todos los poetas se sirven del tópico de la edad de oro en términos temporales; algunos lo conciben como un lugar imaginario donde la dimensión temporal queda relegada frente a la dimensión espacial o geográfica. Desde ese punto de vista, la edad de oro está situada en algún lugar remoto, de difícil acceso, pero siempre fuera del eje temporal. Éste es el planteamiento de Horacio en su epodo XVI, espoleado también él por los conflictos sociales y el agudo sentimiento de crisis del s. I a. C.; insta a los romanos a embarcarse y lanzarse al mar en busca del lugar donde siempre está la edad de oro, una especie de isla de los bienaventurados de Hesíodo o de las llanuras del Elíseo virgilianas:

> Vosotros, en quienes reside el valor, dejad a un lado el mujeril lamento y volad más allá de las playas etruscas. Nos espera el Océano que fluye en derredor de la tierra: las campiñas, busquemos las feraces campiñas y las islas afortunadas, donde la tierra cada año hace entrega de Ceres sin haber sido arada y sin haberla podado florece siempre la viña; renueva sus brotes también el ramo de olivo sin nunca frustrar esperanzas, y el higo morado engalana el árbol en el que nació; [...] ninguna enfermedad daña al ganado

> aquí, ni el abrasante calor de astro ninguno sofoca a la grey. (*Epod.* XVI, vv. 39-62) (Trad. de Alfonso Cuatrecasas, Barcelona: Planeta, 1986)

Por supuesto, se trata del mismo mecanismo de compensación que funciona en la transposición temporal del mito, una aguda necesidad de evasión del presente a territorios soñados de paz. Sin embargo, la universalidad del planteamiento temporal de la edad de oro sufre aquí una rectificación o limitación: son los hombres piadosos los llamados a encontrar este lugar donde reina la edad de oro en un estado de abundancia y paz:

> Júpiter reservó aquellas playas para la gente piadosa cuando mancilló con bronce la edad dorada; con bronce y después con hierro endureció los siglos, de los que una huida fácil brindo yo, visionario poeta, a los hombres piadosos (*Epod.* XVI, vv. 63-66). (Trad. *id*.)

Horacio brinda una huida mental, cuyo anclaje es un lugar geográfico; ya no hay espera temporal, sólo capacidad de imaginación.

Corresponde ahora detenerse brevemente en el poeta de mayor influencia en la Edad Media, Renacimiento y posiblemente en el Siglo de Oro[4], alma nutricia de todas las literaturas occidentales: Ovidio[5]. Este poeta tuvo el mérito de fijar en sus *Metamorfosis* (I, 89-150; XV, 75-142) el tópico literario en sus elementos constitutivos: cuatro razas o edades, omitiendo la de los héroes, que deja de tener sentido en el planteamiento literario de este poeta: polarización de las cuatro edades en dos, oro y hierro. Para ello, desarrolla en antagonismo ambas edades con detalle y establece los valores esenciales de la edad de oro: ausencia de autoridad y ley y prodigalidad de la tierra; frente a ello, la edad de hierro desarrolla dos aspectos: necesidad de ley para refrenar la iniquidad y el crimen y necesidad de trabajo para extraer de la tierra no sólo las cosechas, sino también todos sus tesoros:

> Áurea la primera edad engendrada fue, que sin defensor ninguno, /por sí misma, sin ley, la confianza y lo recto honraba. / Castigo y miedo no había, ni

[4] Ovidio es presentado continuamente como «famoso poeta» durante todo el Siglo de Oro. Contó con unas diez traducciones de sus obras y unas treinta ediciones publicadas entre 1520 y 1611, según recuerda José Montero Reguera a propósito de estos versos de J. Ruiz de Alarcón: «por divertirme ha sido, / como quien, para quitar / el enfadoso fastidio / de los negocios pesados, / gasta los ratos sobrados / en las fábulas de Ovidio» (ed. *La verdad sospechosa*, Madrid: Castalia, 1999, pág. 173; y n. 121). Estos datos se los debo al Dr. D. David Mañero Lozano.

[5] Para el estudio e interpretación de la estructura de los relatos de la Edad de oro de los autores clásicos aquí citados resulta útil el libro de Jean-Paul Brisson, *Rome et l'âge d'or: de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris: La Découverte, 1992.

palabras amenazantes en el fijado / bronce se leían, ni la suplicante multitud temía / la boca del juez suyo, sino que estaban sin defensor seguros. / Todavía, cortado de sus montes para visitar el extranjero / orbe, a las fluentes ondas el pino no había descendido, y ningunos los mortales, excepto sus litorales, conocían. / Todavía vertiginosas no ceñían a las fortalezas sus fosas. / No la tuba de derecho bronce, no de bronce curvado los cuernos, / no las gáleas, no la espada existía. Sin uso de soldado / sus blandos ocios seguras pasaban las gentes. / Ella misma también, inmune, y de rastrillo intacta, y de ningunas / rejas herida, por sí lo daba todo la tierra, / y, contentándose con unos alimentos sin que nadie los obligara creados, / las crías del madroño y las montanas fresas recogían, / y cornejos, y en los duros zarzales prendidas las moras / y, las que se habían desprendido del anchuroso árbol de Júpiter, bellotas. Una primavera era eterna, y plácidos con sus cálidas brisas / acariciaban los céfiros, nacidas sin semilla, a las flores. / Pronto, incluso, frutos la tierra no arada llevaba, / y no renovado el campo canecía de grávidas aristas. / Corrientes ya de leche, ya corrientes de néctar pasaban, / y flavas desde la verde encina goteaban las mieles. / Después de que, Saturno a los tenebrosos Tártaros enviado, / bajo Júpiter el cosmos estaba, apareció la plateada prole, / que el oro inferior, más preciosa que el bermejo bronce. / Júpiter contrajo los tiempos de la antigua primavera / y a través de inviernos y veranos y desiguales otoños / y una breve primavera, por cuatro espacios condujo el año. / Entonces por primera vez con secos hervores el aire quemado / se encandeció, y por los vientos el hielo rígido quedó suspendido. / Entonces por primera vez entraron en casas, casas las cavernas fueron, / y los densos arbustos, y atadas con corteza varas. / Simientes entonces por primera vez, de Ceres, en largos surcos / sepultadas fueron, y hundidos por el yugo gimieron los novillos. / Tercera tras aquella sucedió la broncínea prole, / más salvaje de ingenios y a las hórridas armas más pronta, / no criminal, aun así; es la última de duro hierro. / En seguida irrumpió a ese tiempo, de vena peor, / toda impiedad: huyeron el pudor y la verdad y la confianza, / en cuyo lugar aparecieron los fraudes y los engaños / y las insidias y la fuerza y el amor criminal de poseer. / Velas daba a los vientos, y todavía bien no los conocía / el marinero, y las que largo tiempo se habían alzado en los montes altos / en oleajes desconocidos cabriolaron, las quillas, / y común antes, cual las luces del sol y las auras, / el suelo, cauto lo señaló con larga linde el medidor. / Y no sólo sembrados y sus alimentos debidos se demandaba / al rico suelo, sino que se entró hasta las entrañas de la tierra, / y las que ella había reservado y apartado junto a las estigias sombras, / se excavan esas riquezas, aguijadas de desgracias. / Y ya el dañino hierro, y que el hierro más dañino el oro / había brotado: brota la guerra que lucha por ambos, / y con su sanguínea mano golpea crepitantes armas. / Se vive al asalto: no el huésped de su huésped está a salvo, / no el suegro de su

> yerno, de los hermanos también la gracia rara es. / Acecha para la perdición el hombre de su esposa, ella del marido, / cetrinos acónitos mezclan terribles madrastras, / el hijo antes de su día inquiere en los años del padre. / Vencida yace la piedad, y la Virgen, de matanza mojadas, / la última de los celestes, la Astrea, las tierras abandona. (Ov. *Met.* 89-150). (Trad. de Ana Pérez Vega, http://www.cervantesvirtual.com).

Además de la importancia literaria que supone el establecimiento de un tópico, el planteamiento lineal de la formulación ovidiana implica la negación de cualquier posibilidad compensatoria, es decir, la anulación de la función básica para la que fue creado: la lectura del mito por parte de Ovidio viene a decir que la edad de oro fue y ya no será, es decir, temporalmente pasó y no hay posibilidad de un advenimiento futuro y, además, no tiene ubicación espacial[6]. Es la primera vez en la literatura antigua que se constata un planteamiento lineal del tiempo con la consecuente destrucción de su significado utópico, convirtiéndose en un simple recurso literario para embellecer la obra. Y así va a pasar a la literatura occidental, ahora bien, con una ligera matización, fruto de la introducción del pensamiento judeo-cristiano en los cimientos occidentales.

Con la caída del imperio romano y la asunción de los valores judeo-cristianos, el concepto de tiempo va a experimentar un cambio radical, anticipado por Ovidio: el tiempo pasa a ser lineal, la historia es entendida como una secuencia finita, con un principio y, en buena lógica, un final. De este modo, la Biblia pretende contar la historia única e irrepetible del pueblo de Israel que, gracias al cristianismo, se abrió a toda la humanidad. Pues bien, en el principio de la historia de Israel hay también un tiempo idílico que pronto se va a dejar comparar con la antigua edad de oro, de modo que el Edén bíblico perdido y la edad de oro grecorromana terminan por hermanarse y confundirse. La diferencia en este planteamiento lineal de la historia, como es fácil comprender, estriba en que el final de esa historia, aún no concluida, es concebido en gran medida a imagen y semejanza del mito de la edad de oro, un nuevo Paraíso, eso sí, para los elegidos; es decir, que la visión compensatoria se logra gracias al concepto de juicio final, tras el cual se producirá una reorganización social de las almas en el que las afortunadas disfrutarán de un lugar que recuerda al de la edad de oro:

> La tierra dará muestras de fecundidad y producirá espontáneamente frutos; las rocas de los montes rezumarán miel, por los arroyos correrá vino y los ríos inundarán con leche; el propio mundo por fin gozará; toda la naturaleza se alegrará al ser arrebatada y librada del dominio del mal, de la impiedad, del

[6] Para un estudio concreto de la edad de oro en Ovidio, *vid*. Ch.-M. Ternes, «La théorie des âges et l'autopsie de l'histoire romaine par Ovide», *Colloque présence d'Ovide*, (1982), págs. 65-78.

> crimen y del error. Las bestias no se alimentarán de sangre en ese tiempo, ni las aves de sus presas sino que todo estará tranquilo y plácido. [...] Sucederá, en fin, los que los poetas dijeron que sucedió en los tiempos dorados durante el reinado de Saturno (Lactancio, *Ins. Div.* VII, 24, 7-9).

Va a ser, pues, la trascendencia cristiana la que recupere para el mito de las edades clásico su concepción social, política y moral, corrigiendo, sin saberlo, la desacralización provocada por la postura de Ovidio. La continuidad que supone la educación cristiana para el pensamiento clásico se cimienta en planteamientos como el seguido por Lactancio en pleno siglo III: el cristianismo es una forma de sabiduría que no es antagónica de la filosofía profana, sino que la continúa y completa[7].

Pero el mito de la edad de oro no sólo estaba vinculado a la épica didáctica antigua, sino que logra su supervivencia gracias a su estrecha conexión con la lírica pastoril. Fue precisamente Virgilio el primero en vincular el mito de la edad de oro con la Arcadia ideal (*vid*. Bucólicas VII y X), imitando así los idilios de Teócrito, que había elegido como trasfondo geográfico de los amores de sus pastores la lejana Sicilia. En este mundo amoroso y musical era necesario un estado de cosas pacífico y armonioso, que pronto pasó de ser un lugar real, Arcadia, región central del Peloponeso, a una región ideal, una disposición anímica de unión con la naturaleza a través de la música y el canto de los asuntos amorosos[8].

En el Renacimiento, Boccaccio (*Ninfale d'Ameto*) y después Sannazaro (*Arcadia*) unieron definitivamente para la literatura occidental la naturaleza armoniosa y el sentimiento amoroso y los trasladaron a un escenario que ya Virgilio había dejado preparado a tal efecto: una Arcadia ideal, donde se vive una edad de oro eterna que además, según algunos, es el mito que da origen a la literatura pastoril, como se desprende del comentario de Fernando de Herrera en 1580 a la *Égloga* I de Garcilaso: «La materia d'esta poesía es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores [...]. Las costumbres representan el siglo dorado»[9]. Según esto, Garcilaso compuso sus *Églogas*, Montemayor escribió su *Diana*, Cervantes su *Galatea*, Lope su *Arcadia* y Honoré d´Urfé su *Astrea*, y todos ellos, entre otros autores, compusieron un trasfondo dorado para amores

7 *Cfr.* René Martin, *Approche de la littérature latine tardive et protomédiévale*, Paris: Nathan, 1994, págs. 28-31.

8 *Cfr.* Gilbert Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental. I*, trad. de A. Alatorre, México: FCE, 1996 (3ª reimpresión), págs. 258-9.

9 Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 516), 2001, pág. 690.

y desengaños amorosos[10]. Con todo, en el mundo de los pastores la edad de oro no es ni mucho menos perfecta: hay llantos, celos y muerte.

He traído a colación esta asociación entre literatura pastoril y edad de oro porque precisamente en un ambiente pastoril se produce el discurso de la edad de oro de don Quijote: rodeado de cabreros que acaban de ofrecer sus humildes viandas a los forasteros, entre las cuales destacan las bellotas y el vino. Son precisamente las bellotas las que propician la asociación y el consiguiente discurso: «Toda esta larga arenga dijo nuestro caballero porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada» (*Quijote I*, XI, pág. 107)[11]; por si fuera poco, este discurso está inmediatamente antes del relato de los amores de los pastores Marcela y Grisóstomo y, además, el discurso mismo de don Quijote se centra en particular en el tema de la libertad amorosa de las pastoras y del amor en general.

Y así hemos llegado al discurso de la edad de oro pronunciado por don Quijote, tantas veces citado como buen ejemplo de uso retórico sin más significado y que reproduzco a continuación:

> Después que don Quijote hubo bien satisfecho su estómago, tomó un puño de bellotas en la mano, y, mirándolas atentamente soltó la voz a semejantes razones: –Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario, para alcanzar su ordinario sustento, tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcornoques despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia; aún no se

---

[10] *Cfr.* Gilbert Highet, *op. cit.*, págs. 264-70. Para el desarrollo de la literatura pastoril española del Siglo de Oro, *cfr.* Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española, I: La órbita previa*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 213), 1974.

[11] Para los textos del *Quijote* se ha usado la edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994.

> había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre, que ella, sin ser forzada, ofrecía, por todas las partes de su fértil y espacioso seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían. Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra; y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van agora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado. Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente, del mesmo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezcládose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus proprios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar, ni quién fuese juzgado. Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propria voluntad. Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste. Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo, hermanos cabreros, a quien agradezco el gasaje y buen acogimiento que hacéis a mí y a mi escudero; que, aunque por ley natural están todos los que viven obligados a favorecer a los caballeros andantes, todavía, por saber que sin saber vosotros esta obligación me acogistes y regalastes, es razón que, con la voluntad a mí posible, os agradezca la vuestra. (*Quijote I*, XI, págs. 104-106)

De una primera lectura, yo destacaría los siguientes datos:

– La polarización entre edad de oro y edad de hierro, procedimiento ya visto en Ovidio.

– El ya anunciado enfoque marcadamente pastoril, influido probablemente por la presencia de sus oyentes, los cabreros.
– La inesperada aparición de la raza de los héroes, aquí, los caballeros andantes, entroncando de lleno con el planteamiento más antiguo del mito, el de Hesíodo. Sin embargo, a diferencia de éste, los héroes de este discurso han sido intercalados en la edad de hierro, pero, y ahí está la novedad, con una finalidad sumamente original: restaurar la edad de oro que previamente ha sido descrita.
– Esa última apreciación nos lleva a considerar que el mito recupera aquí su valor más arcaico y básico: la edad de oro funciona de nuevo como un conjunto normativo social, político y moral, encaminado a plantear otra vez un modelo de conducta que posibilite un mundo más justo, más libre, más generoso, más natural y más pacífico, tal y como lo describe el caballero mismo en la primera parte del discurso.

Esta original concepción de los héroes a través de los caballeros andantes vuelve a ser mencionada y confirmada por don Quijote poco después: «—Sancho, has de saber que yo nací, por querer el cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse» (*Quijote I*, xx, pág. 183). Pero la unión explícita entre edad dorada y caballeros andantes la encontramos en la segunda parte del *Quijote*: «—Mas agora, ya triunfa la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud, la arrogancia de la valentía y la teórica de la práctica de las armas, que sólo vivieron y resplandecieron en las *edades del oro* y en los *andantes caballeros*» (*Quijote II*, i, pág. 544)[12].

En consecuencia con lo dicho, el mito de la edad de oro pronunciado por don Quijote entraña algunas innovaciones que merecen destacarse:

1. En primer lugar, deja de ser un mito temporal o, si se quiere, es atemporal y queda fuera del espacio: es trasladado al tiempo presente y al lugar presente, es decir, siempre cabe la posibilidad de su cumplimiento si se respeta un estricto código de comportamiento que representan las relaciones entre los hombres. Por tanto, actualiza el mito y le confiere vigencia.
2. En segundo lugar, este código recoge unas normas de carácter universal, que van más allá del código tradicionalmente exigido a un caballero an-

[12] Quiero expresar aquí mi agradecimiento al doctor D. David Mañero Lozano por haberme proporcionado todas las citas sobre la edad de oro que aparecen en el *Quijote* y una abundante bibliografía al respecto.

dante medieval[13] (defensa de la fe, consecución del honor y lealtad a la dama).

3. En tercer lugar, este ideario que supondría el establecimiento de la edad de oro para todos los hombres tiene un carácter especial: su fundamento ideal o utópico choca de frente con la realidad.

Cuando don Quijote se dispone a llevar a la práctica cualquiera de los ideales que defiende en su discurso, las consecuencias son terriblemente desastrosas; el mejor ejemplo viene a continuación: los idílicos amores de Marcela y Grisóstomo acaban con la muerte del pastor, como si la realidad se empeñara en negar la validez de sus ideales[14]. Pero esto es ya otra cuestión que no corresponde aquí elucidar y que se inscribe en el análisis de la ironía cervantina.

[13] Heinz Peter Endress, *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco: la utopía restaurativa de la Edad de Oro*, Trad. de Mercedes Figueras, Pamplona: Ediciones Universidad de Pamplona, 2000, págs. 120-2.

[14] Precisamente esa paradoja entre ideales y realidad como base de la comicidad cervantina es analizada en varios pasajes por Charles B. Moore en «El carácter conflictivo del *locus amoenus* y de la edad dorada en el *Quijote*», *Letras de Deusto*, XXIII (1993), págs. 129-35; uno de los pasajes elegidos es la triste escena de Marcela y Crisóstomo, situada a continuación del discurso de la edad de oro como para ejemplificar la colisión entre lo ideal y lo real. Pero el trabajo clásico que se ocupa de analizar el contraste entre realidad e idealismo es el de José Antonio Maravall, *Utopía y contrautopía en el «Quijote»*, Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1976.

# ¿QUIÉN MANEJA LOS HILOS? COSMOLOGÍA E HILEMORFISMO EN LA REPRESENTACIÓN. FÁBULA Y SIGNO DESDE ARISTÓTELES AL BARROCO

FERNANDO MARTÍNEZ DE CARNERO
(Universidad de Roma-La Sapienza)

*Sin embargo, no puede inventarse intencionadamente una narración tan absurda que no tenga algún hilo y color de la naturaleza de las cosas.*
Juan Luis Vives, *El arte retórica*[1]

## *DE RERUM NATURA*

La realidad y su representación. Encrucijada y, a la vez, punto de encuentro. Aquí converge el signo —la palabra— con aquello que nombra, pero también el escenario con la vida del hombre y el desconocido universo con la imagen que se le atribuye. Organizar estos parámetros es pisar la tierra firme del sentido, *realizarse*, constituirse en un orden que oponer al caos primordial de la percepción. Pero ahí también la paradoja: ordenar, legislar la naturaleza, supone también dejarse cabos sueltos, tránsfugas que huyen de la *verdad* preñada en su parto, pero no por temor, como en el texto gracianesco, sino porque el mundo carece de homogeneidad y de finalidad, por mucho que se empeñen nuestras verdades en universalizar coherencias, y la mayor parte de las veces con más determinación ideológica que carga científica.

[1] Juan Luis Vives, *El arte retórica. De ratione dicendi*, Barcelona: Anthropos, 1998, pág. 262.

Es sencillo comprender, para quien ha nacido en una cultura tan fluctuante como la nuestra, que lo que aprendemos obliga a realizar modificaciones en la representación, a corregir *errores* intentando salvar los principios. A menos que la arisca experiencia nos lleve a la convicción de que hay que buscar otras vías, como en los casos en que se producen grandes convulsiones en los modelos de pensamiento —en la ideología—, debido a que acontecen importantes modificaciones en la organización de base, la económica, alterándose nuestra forma de relacionarnos y de percibir las *relaciones*, los parámetros con los que damos sentido a lo que nos rodea. Proceso complejo, porque ni los modelos sociales cambian de un día para otro, ni las instituciones culturales, ni por supuesto la mentalidad del hombre concreto, ceden sin oponer resistencia, renunciando a la seguridad de esa tierra firme, a los nutrientes de ese *humus* que los alimenta, a la necesidad de ese aire invisible que respiran. De ahí la falta de unidad cultural en las épocas, a pesar de los esfuerzos por someterlas a nociones generacionales, evolutivas, a los imprecisos patrones de las corrientes estéticas, etc.

Lo que aprendemos da luz, permite descubrir verdades que antes habían pasado desapercibidas. Las generaciones actuales han tenido que pasar de una imagen que nos situaba en un mundo paradisíaco[2], hecho a nuestra medida, donde todo parecía armonizado para que existiera la vida, a la idea de una naturaleza en equilibrio precario, donde nos vemos amenazados por periódicos cataclismos que han causado exterminios de masa en el planeta y que tarde o temprano se repetirán, mucho antes de que el sol aumente su masa y acabe por estallar. Ahora bien, estos datos no modifican un sistema en su base. Es más, acomodan y homogenizan un conocimiento adquirido a través de reglas empíricas a una representación de la realidad ya determinada por tal modelo, por lo que dicha operación supondría más bien, la eliminación de componentes que provenían de una perspectiva diferente, en este caso transmitida a través de la persistencia de las creencias religiosas. Este proceso es distinto del que hallaremos en el renacimiento con respecto al pensamiento medieval, y que ha sido definido

---

[2] Incluso una concepción negativa del mundo como la de Gracián no podía dejar de admirarse de cómo la mano del Creador podía permitir el equilibrio de tanto antagonismo, como afirma Critilo: «todo universo se compone de contrarios […] Los elementos, que llevan la vanguardia, comienzan a batallar entre sí […] Unos tiempos son contrarios a otros, los mismos astros guerrean y se vencen […] El mismo inmortal espíritu no está exento desta tan general discordia, pues combaten entre sí, y en él, muy vivas las passiones: el temor las ha contra el valor, la tristeza contra la alegría; ya apetece, ya aborrece; la irascible se baraxa con la concupiscible; ya vencen los vicios, ya triunfan las virtudes. […] Mas ¡oh maravillosa, infinitamente sabia providencia de aquel gran Moderador de todo lo criado, que con tan continua y varia contrariedad de todas las criaturas entre sí, templa, mantiene y conserva toda esta gran máquina del mundo!» (Baltasar Gracián, *El Criticón*, edición de Santos Alonso, Madrid: Cátedra, 1980, págs. 91-2).

como cambio de cosmovisión, paradigma, episteme, etc., según cada una de las escuelas en que se enuncian.

El problema de la representación, si lo analizamos dentro de un modelo específico de conocimiento, pasaría a depender de un sistema de valores más amplio, y aquí serían determinantes el resto de los constituyentes y de las funciones que los asocian. Sólo que la ideología no se presenta como un lenguaje formalizado: no es un *continuum*, carece de reglas plenamente sistemáticas. Lo hemos visto ejemplificando con valores residuales, que provienen de otros modelos y se superponen. Pero también se traduce en algunas nociones acomodaticias, destinadas a dar una coherencia inexistente cuando determinados hechos no se adaptan a su análisis a partir de ciertas premisas que operan en el sistema de referencia. Y de ahí explicaciones como la aristotélica del movimiento, la tomística de la ascensión corpórea de Cristo a través de las esferas, o conceptos como el misterio, para la religiosidad medieval, el flogisto e incluso la falsabilidad popperiana. Nociones que aparecen para regularizar aquello que escapa al análisis de una determinada metodología.

Considerando este tipo de factores, no parece tan evidente que el problema de la representación vaya a poder solucionarse simplemente apelando a las analogías que permiten vincular las relaciones en el lenguaje, establecidas entre la palabra y su referente, con las que paralelamente se dan en un escenario, o las que durante siglos pusieron en equivalencia macrocosmos y microcosmos o expresaron las influencias e identidades entre el mundo supralunar y sublunar.

Todos estos argumentos, globalmente, van a tener un desarrollo específico en cada época, por lo que habrá que analizarlos históricamente para poder apreciar el valor que adquieren. De aquí se deducirán los debidos matices, a veces, como tendremos la posibilidad de ver, de gran importancia. A pesar de tales diferencias, es posible captar, por ejemplo, que la cosmología va a estar unida a los otros niveles fundamentalmente en la explicación del cambio, lo cual durará de manera consistente hasta la aparición de la nueva física y astronomía a partir del XVI y la consolidación del pensamiento ilustrado en el XVIII. Mientras que la representación de la vida y la del lenguaje mantendrán un mayor margen de independencia, aunque los vínculos de ambos con la poética y la estética permitan establecer equivalencias.

El hilemorfismo aristotélico, sin embargo, va a suponer una constante plena de implicaciones cambiantes, debido en gran parte a que tiene como fuente de inspiración el concepto de forma platónico, del que sin embargo se diferencia porque en el estagirita la forma no es externa e independiente, sino que está implicada forzosamente con la materia, de la que es una de sus posibilidades potenciales. Ambos modelos confluyen en la visión sacralizada medieval, dado que la implicación forma / sustancia se va a definir entonces como escritura de Dios en la naturaleza. Ahora bien, mientras aquí la identidad de ambos niveles

iba a permitir en la línea aristotélica un sustancialismo sígnico[3], en el que la identidad es inamovible, la visión religiosa platónica permite que la forma externa divina atraviese la naturaleza en todos los niveles, predisponiendo también la interpretación desde instancias animistas y panteístas. De ahí que uno de los aspectos diferenciales entre ambas perspectivas vaya a ser la idea de corruptibilidad de todo lo sometido al cambio, muy evidente en el argumento literario de la *mudanza*, de todo lo contenido en el mundo sublunar, propio de las visiones cercanas al tomismo, frente a la percepción positiva de la naturaleza de corte agustiniano. Por eso el renacimiento va a aprovechar los materiales que provienen de esta tradición para su ruptura animista, así como se beneficiará el hecho de que hubieran aparecido dentro del franciscanismo concepciones estéticas como la de Grossatesta[4], basada en parámetros fundamentalmente formales, de proporción matemática y geométrica, que intenta conciliar con la estética de la luz, y para los que parte de una captación positiva del mundo.

Cuando el animismo renacentista, como más adelante veremos, asiente la diferencia entre interior y exterior en las cosas, la sacralización —tanto en su nivel religioso como en el nobiliario— va a encontrar graves desajustes teóricos teniendo que aceptar esa base. Entre otras cosas, porque rota la unidad signo / sustancia como asociación indivisible, el elemento que ahora se presenta como superficial habría de tener un valor propio, que es lo que se intenta eliminar, lo que explica que se critique como apariencia engañosa. Y es que la ideología feudal había repudiado siempre cualquier posibilidad de alteración al respecto, ratificando así la inmovilidad de su propio sistema. Dios asigna un valor a las cosas que no se puede modificar. No es casual que las teorías de la época sobre el universo hablen también del cambio, como glosaba Koyré:

> «Nicolás de Cusa *enuncia* que en el Universo entero nunca se puede hallar inmutabilidad. Giordano Bruno va mucho más allá de este simple enunciado, pues para él movimiento y cambio son signos de perfección y no de carencia de ella. Un Universo inmutable sería un Universo muerto, mientras que un Universo vivo ha de ser capaz de moverse y cambiar»[5].

Mucho tuvo que cambiar la ideología para que se pudiera llegar, ya dentro del animismo, a esta enunciación positiva del cambio, tras largos siglos de considerar

---

[3] Para la noción de sustancialismo sígnico, así como otras relacionadas (organicismo, animismo, signatura, ruptura epistemológica, sujeto libre, etc.) seguimos los planteamientos y las definiciones de Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid: Akal, 1990.

[4] *Cfr.* Roberto Grossatesta, *Metafisica della luce*, ed. de Pietro Rossi., Milano: Rusconi, 1986, así como *Hexaemeron*, ed. de Richard C. Dales and Servus Gieben OFM., London: The Oxford university press, 1982.

[5] Alexandre Koyré, *Del mundo cerrado al universo infinito*, Madrid: Siglo XXI, pág. 46.

el movimiento como una perturbación del reposo, que sólo se podía alterar por la intervención de una fuerza externa, tras la cual las cosas tenderían a tornar a su espacio natural por el más breve camino posible.

Algo más complejo era el problema del cambio interior que, para la ideología medieval, encajaba perfectamente en su sistema la explicación aristotélica del cambio accidental entendido como relación cuantitativa entre materia y forma, como aumento y disminución proporcional. Sin embargo, la alteración de tal correspondencia en el cambio sustancial va a ser considerada, sobre todo en la concepción tomista, como obra diabólica, permitida por Dios, o simplemente imposible por causas naturales[6]. Esas signaturas sacralizadas, con valor fijo, garantizaba un orden en el que Dios dotaba a cada uno de los seres de una función distinta, justificando así al mismo tiempo la naturaleza y la organización social. Sin embargo, en el siglo XVII, para reponer la sacralización hay que replantearla y reconducir la escritura de Dios por debajo de las apariencias.

De esto se deduce que la función del hombre en el mundo, el cumplir su misión conferida por Dios, iba a pasar por saber eludir el engaño. Un problema de visión. Pero ahí subyace también cualquier posible explicación sobre el libre albedrío y el mundo como representación, el *theatrum mundi*. Cambios que también van a afectar a la fábula teatral, donde el destino clásico será sustituido —siempre que se escriba desde esta visión organicista— por el conflicto entre el designio divino y los apetitos humanos en un mundo lleno de trampas engañosas, conviviendo y confundiéndose con el objetivo de la representación pública de lo público propia de los valores nobiliarios, con toda una serie de importantes consecuencias que han sido analizadas en su complejidad por Juan Carlos Rodríguez[7].

Un muñeco movido por hilos no dista demasiado de la evolución sufrida por el término «influencia», cuyo significado expresaba un movimiento desde la distancia, de ahí que el concepto cuaje tan bien en la terminología astrológica y vaya a aplicarse luego con gran éxito a multitud de áreas de conocimiento y contextos. Un hilo es también lo que conduce el argumento, arrastrando consigo el destino de los diferentes personajes a través de un espacio escénico que se propone como representación mimética de la vida.

Para nuestros patrones culturales, no cabe duda de que el autor es el responsable del artificio, por mucho que a veces éste nos pueda llegar a repetir cómo el personaje cobra poco a poco vida autónoma, llegándosele a escapar de las manos. Sin embargo, no queda nada claro que los elementos en juego

[6] Una explicación detallada de este problema la he planteado en la introducción de mi edición de Lope de Barrientos, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi d'arte magica*, Torino: Edizioni dell'Orso, págs. 18-25.

[7] *Vid.* Juan Carlos Rodríguez, «El nacimiento del teatro moderno», *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada: Comares, De guante blanco, págs. 571-96.

en este curioso retablo de las maravillas hayan sido siempre los mismos y se los haya concebido de manera similar. Si esto no hubiera sucedido así, tal vez sería necesario replantearnos seriamente la medida en que la forma de concebir la representación puede haber incidido en los diferentes niveles de la creación textual, llegando a determinar el uso específico del aparato retórico elegido, las distintas relaciones estructurales que se producen entre los elementos en juego y, por encima de todo, los aspectos interpretativos implicados en el proceso de codificación y decodificación del mensaje, que permiten que tanto el emisor como el destinatario entren en diálogo.

Definir, a partir de tales premisas, el desarrollo de la teoría teatral y de la práctica literaria correspondiente nos traslada obligatoriamente a su formulación en la antigüedad clásica. Aquí nos encontramos de inmediato con las dos fuentes esenciales para cualquier intento sucesivo de definición durante el renacimiento y el barroco. Me refiero, obviamente, a Aristóteles y a Horacio, de los que sin duda la figura imprescindible, no sólo por prioridades de índole temporal, es el estagirita, pese a que sus planteamientos se centren fundamentalmente en la tragedia. Sin embargo, no hay que perder de vista el interés que ha suscitado en la crítica y en la filosofía, en parte motivado por el mismo Aristóteles, el aporte de Homero en la constitución de lo trágico. De gran importancia, de la misma manera que habría que atender a toda la práctica teatral griega, porque en realidad lo que Aristóteles intenta, y el motivo por el cual lo citan nuestros tratadistas de los siglos XVI y XVII, es regularizar, interpretar desde su concepción de la realidad una práctica teatral que era autónoma, que presentaba características propias que no se derivan de los razonamientos aristotélicos, por lo que podría ser un error no tomar en cuenta esta diferencia, ya que los modelos teatrales que luego van a influir directamente en la creación literaria son textos cuya justificación y cuya lógica discursiva puede trascender, y no ha de ser necesariamente la misma dada por Aristóteles.

No es pues casual que se perciban en Homero numerosos rasgos argumentales que ponen en relieve una tensión, provocada por el contraste entre una lábil realidad humana, sometida a los designios de los dioses, por el abandono o los enfrentamientos de éstos, y la empresa heroica de luchar contra tales adversidades. Todo, desarrollado en una concatenación de los acontecimientos que colocan a los protagonistas en una constante lucha contra el destino. No es necesario recurrir exclusivamente a la presencia de los rasgos miméticos y a los diálogos de la epopeya para que Homero pueda ser designado padre de la tragedia. Hay también razones de índole temática.

Bastaría seguir esta pista para tratar de dar luz en torno a algunos de los problemas que la definición aristotélica de la tragedia ha movido desde hace siglos. El motivo que los alimenta se debe, a mi juicio, al hecho de que la crítica se ha definido en los últimos siglos a partir del concepto kantiano de forma,

reformulado después por la neo-fenomenología, el cual ha venido a determinar incluso su propio reverso, la interpretación contenidista que, a fin de cuentas, suponía simplemente un intercambio de papeles. No voy a discutir ahora sobre la cientificidad de estas bases teóricas, que llevarían a un debate muy complejo que se sale del objeto de estudio que estamos definiendo aquí. Lo que sí me interesa señalar es que dicha visión se convierte en un verdadero obstáculo epistemológico a la hora de asimilar las definiciones dadas en una cultura en la que la forma tenía mucho que ver con la física y con la metafísica, pero difícilmente se arrastra al plano de la estética, y mucho menos al de lo literario. Sólo hay que atender a que las explicaciones de casi todos los filósofos clásicos apelan a la proporción y, para colmo, destacan con frecuencia un valor utilitarista, pragmático, inscrito ya en el mismo significado de poética, que lleva a pensadores como Platón a desterrar a la tragedia de su ideal República. Lo cual, evidentemente, no nos va a permitir, por ejemplo, que justifiquemos a través de éste el desinterés general de la Edad Media por el teatro, pero, como más adelante veremos, sí nos puede dar una buena pista sobre los motivos por los que una sociedad cristiana sacralizada, que comparte una idea de Dios cercana a la del Demiurgo platónico, va a mostrar poca predisposición hacia la representación teatral, en parte porque disponían de su propio escenario ritualizado.

Sea como fuere, nos vamos a encontrar con que a la hora de sintetizar la concepción aristotélica de lo teatral se va a jugar constantemente con una apelación a los rasgos formales que lo distinguen como género, al énfasis en los aspectos característicos de lo mimético, a sus consejos preceptivos sobre la aplicación de la técnica o, en todo caso, al lado contenidista, a sus comentarios de índole moral relativos a los argumentos o a errores técnicos que generan resultados inapropiados. Es cierto que muchos de estos puntos también fueron tocados antes del período contemporáneo, pero los motivos se presentan en las diferentes épocas, con un significado distinto al que nosotros les damos. Más adelante indicaremos algunos ejemplos relativos al renacimiento y al barroco, pero por el momento puede bastarnos con considerar la recuperación que desde algunas poéticas clasicistas francesas del XVII, generalizadas luego en otros ámbitos en el XVIII, y que tienden a hacer congeniar los comentarios morales aristotélicos con la finalidad didáctica que extraen de Horacio. Así, por ejemplo, Rapin reduce a la poética aristotélica a «nature misse en méthode», abriendo de tal modo camino a toda la interpretación ilustrada del asunto, y lo hace apoyándose en los comentaristas del renacimiento italiano, como Maggi, Robortello o Castelvetro, pero es difícil no dudar de que la interpretación naturalista que se había inaugurado en el renacimiento apunta a una aplicación muy distinta a la que veremos en el Siglo de la Luces. Lo cual se traduce en las importantes objeciones y matizaciones de conceptos límite inaceptables para la nueva época. Por ejemplo, al oponer el genio al furor, supeditando lógicamente la inspiración

al juicio. En estos ejemplos, es donde más claramente se nota que ni Aristóteles ni Horacio son conceptualizados de la misma manera y los resultados poseen un claro efecto en la práctica literaria que acompaña a todas estas regularizaciones de la preceptiva.

No pasa, sin embargo, desapercibido que en la definición más completa que el mismo Aristóteles nos da aparecen otros ingredientes. Recordemos:

> «La tragedia es la representación imitadora de una acción seria, concreta, de cierta grandeza, representada, y no narrada, por actores, con lenguaje elegante, empleando un estilo diferente para cada una de las partes, y que, por medio de la compasión y el horror, provoca el desencadenamiento liberador de los afectos»[8].

Y aquí, en esta parte final de la definición, de pronto se nos traslada a otro escenario que ha dado lugar a no pocos comentarios y hasta levantado importantes pareceres contrastados, pues fundamentalmente en el barroco esta entrada en juego de las pasiones está condenada a un inevitable rechazo. Cuestión que en principio se diría casi paradójica, y es por eso mismo digna de levantar las debidas sospechas.

Lo cierto es que rastreando esa parte final de la definición encontramos los conceptos claves que están detrás del planteamiento general aristotélico. Es decir, aquí entran en juego la catarsis, la anagnórisis, la metábole, es decir, por una parte lo más complejo de los comentarios morales y por otra los principales elementos distintivos que definen la base de la trama, momentos privilegiados tanto por sus causas como por sus efectos. En definitiva, el cambio de dirección en la peripecia y toma de conciencia del personaje parecen definirse a todas luces como ingredientes necesarios para la tragedia; pero a ellos añadimos el efecto, lo que mejor define la función que Aristóteles atribuye al teatro: ese vaciado que provoca en el espectador y, que, como bien indica García Berrio en sus comentarios a las *Tablas* de Cascales hay que interpretar atendiendo a los diversos contextos en que el concepto de «compasión» aparece, y que en la Retórica se presenta como «pasión de los fuertes y de los justos, sólo experimentable por quienes se hallan en el famoso 'punto medio' de toda emoción, donde radica el colmo de la perfección virtuosa para Aristóteles»[9]. Así pues, «hablar de purgación del miedo y de la piedad en el espectáculo trágico no es sino aludir a la peculiaridad positiva, controlada, inherente a tales pasiones, cuando se dan rodeadas de las

---

8 Aristóteles, «*Arte poética* de Aristóteles», en *Artes poéticas*, Edición bilingüe de Aníbal González, Madrid: Taurus, 1991, pág. 55.

9 Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista, Commentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*, Madrid: Taurus, pág. 108.

circunstancias de equilibrio, inalcanzable en la contemplación y sufrimiento de los desastres reales que afectan al propio vivir»[10]. Pero aún hay más, porque si contextualizamos estas ideas en el engranaje del pensamiento del estagirita, no tardamos en darnos cuenta de que ese vaciado posee un valor cognoscitivo; es, por ejemplo, premisa imprescindible para que la ley lleve a la justicia, o forma parte del plan general para conocer las cosas en sus causas determinadas. Esto adquiere todavía mayor importancia si reparamos en que la purificación por medio de la piedad y el terror es lo que Aristóteles considera como la función de la tragedia. Todo lo cual levanta enseguida la sospecha, es decir: esta imagen del mundo, esta representación de la realidad en el escenario, qué papel juega en su filosofía, qué intereses lo mueven a problematizarla, a convertirla en objeto de estudio. Buscar, pues, una interpretación coherente dentro del modelo de este filósofo, pero sin olvidar que, como señala Doležel, no formuló sus principios epistemológicos aplicados, ni comentó la fluctuación previsible que suponía tal tarea debido a la complejidad del objeto, como había hecho para la política. Lo cual supuso que afrontara estas dificultades haciendo uso de su práctica analítica en lugar de partir de la reflexión teórica[11]. Ciertamente, pero lo que no podía hacer era obviar las bases ideológicas de su razonamiento, que como indicábamos, permite atender a interesantes correspondencias. Sin embargo, es cierto que el método elegido le iba a llevar a una operación parecida a la de Lope: que se tratara de un arte poética de su tiempo, basada en la práctica de los autores.

Y aquí, no podemos llegar a una respuesta sólida si no atendemos a esa percepción homérica de lo trágico, a esas obras de Esquilo, Sófocles o Eurípides que durante diversos períodos habían constituido y formalizado una práctica literaria partiendo de una concepción del mundo más esencial, más cosmológica, si queremos, determinada por creencias religiosas bastante ajenas a las preocupaciones del filósofo griego, aunque en ciertos aspectos aún compartidas. Los vínculos entre ese destino, entre esos hilos que tiran del personaje en la tragedia, están en el mundo supralunar y eterno, lejos del orden de lo corruptible, en los dioses, en las estrellas. La delimitación de sus causas, su explicación, posee para Aristóteles un interés análogo al que puede despertarle el movimiento, aunque estemos claramente en un nivel distinto del físico, el de su imitación. De ahí que sea necesario regular, analizar, extraer conclusiones relativas a las causas eficientes y finales, a la materia, a la sustancia o esencia. Con auténticos deslizamientos terminológicos que luego han perdurado en la teoría literaria.

Por supuesto, Aristóteles no puede compartir la intervención divina, pero la estructura y la dinámica que atribuye al universo no presentan graves incompatibilidades, como podemos ver en esta síntesis que Thomas S. Kuhn realizó de

10 *Ibid.*

11 Lubomir Doležel, *Poetica occidentale*, Torino: Einaudi, 1990, pág. 22.

la representación más comúnmente aceptada del universo en el periodo que va de Aristóteles a la Edad Media:

> «La región sublunar está totalmente ocupada, no por uno, sino por cuatro elementos […] y su distribución, si bien simple en teoría, es de hecho en extremo compleja. Según las leyes aristotélicas del movimiento […] en ausencia de empujes o atracciones exteriores, dichos elementos se ordenarían en una serie de caparazones concéntricos de modo similar a como se distribuyen las esferas de éter del quinto elemento que los envuelve. La tierra, el elemento más pesado, se colocaría naturalmente en la esfera que constituyese el centro geométrico del universo. […] Abandonada a sí misma, es decir, sin la acción de fuerzas exteriores que turben el esquema, la región sublunar sería una región estática, reflejo de la estructura propia de las esferas celestes»[12].

Por su parte, Platón había hecho participar al Demiurgo en esa mecánica y toda la visión que el cristianismo implantará a partir de su difusión va a jugar con esa base de la concepción del mundo greco-latina y su adaptación a un organicismo que define una realidad jerarquizada que va de Dios a la Naturaleza, con la supremacía de sus designios sobre ésta, y que sólo se verá atenuada con el intento tomista de conjugar ambos niveles a partir, precisamente, del pensamiento Aristotélico. La idea de un mundo celeste perfecto e incorruptible que se opone a un mundo sublunar sometido a la corrupción. Lo cual conduce hacia una espiritualización de las diferentes esferas desde una óptica genuinamente cristiana, que parte de la corruptibilidad de lo mundano como consecuencia de la naturaleza pecaminosa de la condición del hombre. Y allí, en el espacio en que el desorden y el azar imperan, no hay salida posible que no pase por la voluntad divina —la ley de Dios, expresada como mandamiento—, de cuya permisividad procede en última instancia todo lo que acontece, ya se exprese en el orden celeste, ya lo haga en la mutabilidad de lo terrenal. Perspectiva que, a grandes rasgos, no presentará importantes diferencias en la forma de concebir lo jurídico, como constata Michel Bastit:

> «L'aspect essentiellement religieux de la culture du XII^e^ siècle et des époques qui le précèdent immédiatement est incontestablement un des facteurs que expliquent la présence dans le pensée médiévale en ses premières manifestations d'un certain mépris des réalités temporelles au profit des réalités religieuses dont elles sont une image. Dans cette optique, mieux vaut essayer de contempler de plus en plus directement les choses du ciel en s'éloignant

12 Thomas Kuhn, *La revolución copernicana*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1978, vol. I, pág. 121.

> par séparation et purification des réalités terrestres. L'intelligence ne doit pas faire effort pour pénétrer l'ordre de la nature, qui lui reste d'ailleurs assez obscure. Elle ne le comprendra véritablement que grâce à une parole divine qui viendra le lui révéler»[13].

Ciertamente, según Bastit, hay un olvido de las cosas causado a partir de la sustitución del *logos* griego por la Palabra divina, donde no sólo convergen las posiciones cristianas y judaicas, además de algunas herejías, sino también el neo-platonismo, San Agustín y buena parte de la tradición franciscana[14]. Más discutible nos parece el enfoque con el que este autor va a justificar la recuperación de la mirada hacia las cosas a partir del redescubrimiento de Aristóteles, noción que habría que matizar debidamente por dos motivos: en primer lugar, la visión de santo Tomás está destinada a regularizar un interés hacia las cosas que ya se perfila como problema en el horizonte de la época, por lo que la normalización de las causas naturales va a estar siempre supeditada, en última instancia, a su subordinación a la ley divina. En segundo lugar, porque como explicó Althusser, la acepción moderna de ley sólo aparece en su sentido fuerte, es decir, tal y como nosotros la aplicamos como «ley científica», hasta que no empieza a ser concebida así por los filósofos y físicos del XVI y el XVII, y esto no implica una transición evolutiva, sino una ruptura epistemológica:

> «Antes de adquirir el nuevo sentido de una relación constante entre dos variables fenoménicas, es decir, antes de referirse a la práctica de las ciencias experimentales modernas, la ley pertenecía al mundo de la religión, de la moral, de la política. Su sentido estaba impregnado de exigencias brotadas de las relaciones humanas. La ley suponía, pues, seres humanos, o seres a la imagen del hombre, aunque sobrepasaran a éste. La ley era mandamiento. Necesitaba, pues, una voluntad que ordenaba y voluntades que obedecían. Un legislador, y súbditos. La ley poseía, por ello, la estructura de la acción humana consciente: tenía un *fin*, designaba un objeto, y al mismo tiempo exigía alcanzarlo. Para los sujetos que vivían *bajo la ley*, ofrecía el equívoco de la obligación y del ideal. Este sentido, y sus armónicos, es el que se ve dominar exclusivamente en el pensamiento medieval, desde san Agustín a santo Tomás. Al tener la ley una sola estructura, se podía hablar de ley divina, de leyes naturales, de leyes positivas (humanas) *en un mismo sentido*. En todos los casos se encontraba una forma de mandamiento y de fin. La ley divina dominaba a todas las leyes. Dios había dado sus órdenes a toda

[13] Michel Bastit, *Naissance de la loi moderne*, Paris: Presses Universitaires de France, Léviathan, págs. 26-7.

[14] *Ibid*., págs. 25-45.

> la naturaleza y a los hombres y, obrando así, les había fijado *sus fines*. Las otras leyes no eran más que el eco de este mandamiento original, repetido y atenuado en el universo entero, la comunión de los ángeles, las sociedades humanas, la naturaleza»[15].

También para los principios de estética y de poética vamos a encontrar una transición no exenta de conflictos, pues el objeto literario carece de la evidente materialidad del físico, por lo cual es más difícil que se intente enunciar las leyes en un sentido similar al científico, aunque sí aparecen tentativas nítidas de emancipación al menos desde Gian Vincenzo Gravina[16] o, en ámbito español, Ignacio de Luzán[17], si bien hay que considerar que las retomas aristotélicas del siglo XVI permitían que se fuera hablando de reglas con una cierta autonomía, aunque en última instancia éstas acabaran apelando a un particular modo de entender lo bello o lo bueno, a una forma de captar la naturaleza y las relaciones entre palabras y cosas que mantenía gran dependencia con la visión religiosa.

Sin embargo, todos los desarrollos teóricos medievales mantenían una notable correspondencia con lo que hemos indicado para otras áreas del conocimiento. Con una división interpretativa dividida, como bien señala Tatarkiewicz, a partir de dos corrientes, la franciscana y la dominica[18], y que estarían principalmente representadas por san Buenaventura y santo Tomás. Éstas van a coincidir en una común visión sacralizada, pero que como fuente para las sucesivas épocas van a cumplir una desigual función: la primera más próxima al animismo renacentista, sobre todo en las variantes religiosas de la ascética y la mística, debido al papel positivo que se asigna a la naturaleza como obra de Dios; la segunda, va a servir a la ideología feudalizante y nobiliaria para ofrecer una interpretación moral, plausible a partir de la distinción entre la belleza espiritual y la belleza física, pero inspirada también en nociones tomistas que no atañen solamente a sus consideraciones sobre la estética, como ya hemos venido apuntando y seguiremos viendo más adelante.

---

15 Louis Althusser, *Montesquieu: la política y la historia*, Barcelona: Ariel, 19779, págs. 34-5.

16 *Della ragion poetica*, a cura di Giuseppe Izzi, Roma: Archivio Guido Izzi, 1991.

17 Son pocas las apariciones de la palabra «ley» en *La poética* de Luzán y cuando lo hace se refiere a niveles muy delimitados: «Las voces de lenguas extranjeras y nuevas en la nuestra, y que no están aún, por decirlo así, avecindadas, y las escritas o pronunciadas contra las reglas y leyes del puro lenguaje se llaman barbarismos.» (Ignacio de Luzán, *La Poética*, edición de Russell P. Sebold, Barcelona: Labor, 1977, pág. 336), «Primeramente es menester observar que *rhythmós* en griego es un término general que comprehende cualquiera cosa hecha con una cierta y determinada ley, y que anda con un paso igual y uniforme» (*Ibid*., pág. 353). Resulta de interés, sin embargo, que fray Miguel Navarro haga equivaler leyes a reglas en su «Aprobación»: «Siendo pues Aristóteles el sabio legislador de la Poética, cuyas leyes han observado antiguos y modernos poetas, no debía proponer nuestro erudito autor otras que las aristotélicas» (*Ibid*., pág. 101).

18 Władisław Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, Torino: Einaudi, 1979, vol. II, págs. 245-95.

Con estos parámetros, es más que natural que no quepa espacio para algo distinto que la representación de lo sacralizado, lo que ya conocemos: autos sobre episodios bíblicos, representaciones litúrgicas que aún se prolongaron durante los siglos sucesivos y que, como en las de Gómez Manrique, lo más teatral que evocan son las procesiones, etc. En todo este recorrido no vamos a encontrar catarsis que valga, pues lo más parecido es la noción de «prueba», que en todo caso conduce hacia la imagen de la *scenae vitae*, su justo opuesto, y no casualmente llevado a la representación ya después de que el renacimiento hubiera difundido una nueva visión del mundo, pero precisamente en el momento en que la reacción contrarreformista vuelve a hacer que sobre el horizonte burgués de base planee otra vez el pensamiento escolástico (que dará coletazos hasta el XIX).

Sin embargo, con los cambios económicos y sucesivamente ideológicos que origina la aparición de la clase burguesa, esas correspondencias sígnicas van a empezar a suponer la posibilidad de intentar modificar la naturaleza de las cosas, de ejercer un control directo sobre ellas. Ya no se trata de saber los designios de la providencia y de prevenirse o acatarlos de una determinada manera. En este sentido, el animismo renacentista había supuesto una ruptura que impedía una completa marcha atrás. Es decir, lo que rompe la cadena es el consabido concepto de «sujeto libre»[19], que va a poseer un alma[20], un valor interior capaz de expresarse y producirse, lo que desplaza la concepción de formas y sustancias a un nivel bien diferente, despedazando, de entrada, cualquier visión cosmológica basada en las influencias o en la inclinación (nótese que «inclinación» traduce perfectamente el resabio tomista de la prueba). Así las cosas, las poéticas nuevas hay que leerlas e interpretarlas como un esfuerzo, como una acomodación inicialmente al neoplatonismo y al humanismo emergentes y luego a los nuevos dictados contrarreformistas, básicamente a través de una nueva purga o manipulación del pensamiento aristotélico.

No hay que perder de vista la dinámica que proponemos como base interpretativa, pues las variables serán múltiples, entremezclándose tendencias y fuentes, como ocurre en el mismo Vives, cuyo *De ratione dicendi* se formula a partir de principios fundamentalmente erasmistas. Así, al hablar de las fábulas poéticas, sin poner en contradicción lo natural y lo moral, enfatiza en la importancia de «dar ejemplo» y evitar cosas «obscenas» y «dañinas», para lo que acude a la autoridad de Plutarco y distingue en su crítica a este tipo de obras negativas entre el *agradar* a los ojos y el no *alimentar* al espíritu[21], utilizando una ima-

19 Aparte de la indicación dada en la nota 3, *vid.* Juan Carlos Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*, Barcelona: Debate, pág. 17.

20 A partir del significado con que Petrarca empieza a usar la expresión *anima bella*. *Ibid.*, pág. 117.

21 *Ibid.*, págs. 261-5.

gen y una terminología, como más adelante veremos, de cuño genuinamente tomístico. Claro está, a diferencia de Gracián hay una reprobación moral de la corrupción mundana, de las costumbres condenables, pero no una crítica en bloque sobre la falsedad de las apariencias o sobre su opacidad y la necesidad de usar una mirada penetrante. Lo cual explica que se pueda pasar de inmediato a apelar a la concepción platónica del furor e incluso cristianizarlo[22]. Por eso es muy importante distinguir nítidamente la posición adoptada por cada autor y escuela. En Vives, por ejemplo, es digno de mención el protagonismo que cobra el decoro[23], lejos de cualquier correspondencia de sustancialismo sígnico, ya tendiendo a ser vehículo de expresión de la naturaleza comunicativa de la esencia del sujeto, formulada a partir de la relación agente-paciente que tanto tiene que ver con lo dialógico. Recordemos que no en vano será la estructura del diálogo la que usen Cascales y López Pinciano, entre otros, a imitación de los estudiosos italianos. Además, Vives introduce otros dos componentes de interés especial: el papel positivo de la naturaleza y la supresión del vaciado, atenuado por la función instructiva de corte más horaciano[24].

Al mismo tiempo, observamos el curioso aprovechamiento de componentes que provienen del animismo renacentista pero cuya función va a invertirse, a negativizarse mediante una interpretación moral, como hallamos en la formulación del *furor* por parte de Herrera, tal vez uno de los primeros síntomas del nuevo horizonte barroco. Pero no se necesitará mucho tiempo para ver llegar otros síntomas mucho más evidentes. Estos, estaban ya implícitos en las dudas de Robortello respecto a la eficacia del concepto de catarsis, que considera necesario recalificar, pues su efecto resulta ahora percibido como peligroso, como medio de inmunización ante la compasión y el horror (como se puede ver se ha perdido completamente el sentido duro aristotélico al que aludíamos), lo cual podría conllevar un distanciamiento respecto a la fábula. Y lo que era duda y debate interior en Robortello, se convierte en moralización en Maggi y Lombardo[25].

Pues bien, como anticipábamos, lo que verdaderamente sorprende es que tanto para el cristianismo medieval como para la Contrarreforma y su prolongación en el barroco, la imaginería de lo macabro es verdadera moneda de cambio, lo cual podría parecer paradójico, pero no lo es. El problema radica en que el ataque

---

[22] «Y si [el furor] es inspirado en Dios, se deben tratar cosas agradables a Dios; de otra forma no sería un impulso sagrado, sino profano» (*Ibid*., pág. 265).

[23] Juan Luis Vives, o*p. cit.*, págs. 173-95.

[24] *Ibid*., págs. 155-69. Baste reparar en la naturaleza del propósito expresado al tratar del movimiento de los afectos: «Nosotros no trataremos aquí por qué se mueven o en qué radican las pasiones, sino con qué palabras y con qué discursos pueden ser movidas» (pág. 155).

[25] *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, Venezia: in officina Erasmiana, Vincentij Valgrisi, 1550.

al animismo renacentista parte de la inversión en el modo de concebir esencia y forma, moralizando la primera y desvirtuando la segunda a través de la idea de apariencia. Esto es, lo que conocemos como desengaño barroco. O sea, que ahora la forma existe, pero no expresa su interior, sino que de nuevo se colocan los hilos, y se hace regresar por la escala jerárquica a la voluntad divina. Y tal cambio sólo puede conducir a Gracián, pero también al enriquecimiento de estructuras, técnicas y recursos que se plasmó en el Siglo de Oro y que se tradujo en la lucha de perspectivas contrapuestas tan de sobra conocidas.

Llegados a este punto, tenemos dos cuestiones de gran relevancia que dilucidar. En primer lugar, definir cómo se formaliza esta operación moralizadora de la poética renacentista —entendida aquí tanto en la práctica como en su correlato teórico—, para más adelante definir, en segundo lugar, cuáles son las implicaciones de tales cambios en la concepción teatral.

Parece evidente que el punto de ruptura con el que se juega a partir del manierismo es el *ingenium* que, por su tradicional oposición al *iudicium*, nos da una clara pista de que el cambio de planteamiento va a ser, por traducirlo a la terminología actual, más una cuestión de contenido que de forma. Lo cual va a arrastrar consigo la implicación de la agudeza y del concepto, es decir, los elementos claves que se le habían asociado tradicionalmente y que ahora se iban a ir progresivamente reformulando, en una línea discontinua y heterogénea que llevaría hasta Gracián y su *Agudeza y Arte de Ingenio* como principal exponente de la visión barroca, sin que hasta ahora haya habido un acuerdo muy claro sobre las razones que permiten considerarlo como tal.

No deja de resultar curioso el que Croce[26] pensara inmediatamente en Peregrini como fuente gracianesca, cuando a todas luces el preceptista italiano se atiene fundamentalmente al uso cómico y sentencioso de tales procedimientos[27], mientras que Gracián formula a partir de aquí los principios generales no sólo de índole retórica o poética, sino de concepción estética. Y la ligereza se hace mucho más grave si consideramos que existe una fuente anterior, de mayor peso, como es el *De ratione dicendi* de Juan Luis Vives, donde la agudeza, aunque se trata y se define desde una perspectiva humanista influida por el erasmismo, enfatizando

[26] Benedetto Croce, «I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián», *Problemi di estetica*, Bari: Laterza, 1954, págs 313-48.

[27] Por curioso que pueda parecer, a pesar de las objeciones planteadas a partir de Coster, Sarmiento y Batllori, la acusación de plagio sigue arrastrándose en algunos estudios contemporáneos. Sin duda hay un malentendido de fondo que, seguramente por desconocimiento, planteó Lastanosa en la nota preliminar de El Discreto, donde afirmaba que un genovés se había apropiado del tratado de Gracián, lo que supuso una inmediata respuesta acusatoria por parte de Peregrini en *Fonti dell'Ingegno*. Sobre las grandes diferencias entre ambas obras, tuve ocasión de ilustrar los aspectos más relevantes en «Del miedo al vacío a la fecundidad del concepto: la agudeza en el barroco», en *Voz y Letra*, tomo XIV, vol. 1, 2003, Madrid: Arco/Libros, págs. 35-45.

su capacidad de permitir una visión directa de lo oculto, concuerda en mayor medida con el uso más amplio que de ella hará Gracián. Así, Vives dice:

> «Hasta aquí hemos hablado de las virtudes y los vicios del cuerpo. De éstos, que también están en el alma, se da nombre a la oración. La oración es aguda cuando sus palabras o sus significaciones penetran en el interior de la cosa tratada, con cierta semejanza al ingenio humano, que por este motivo se denomina agudo, pues lo que sólo roza o toca la superficie se denomina embotado y torpe; del mismo modo se denomina a la oración. Hacen a la oración aguda los argumentos sacados del interior y de la naturaleza de la cosa y también aquella confirmación que dijimos denominarse demostración, puesto que nace de la agudeza de los argumentos»[28]

Pues bien, aunque la base interpretativa se apoya en la construcción metafórica y en las relaciones interior / exterior y *res* / *verbum*[29], no hemos de olvidar que alude ya a la extracción de algo oculto y a la intervención del entendimiento en el proceso. Además, otras consideraciones como la realización en epítetos y otras figuras retóricas como alegorías, enigmas, sentencias, etc., van a tener también eco en Gracián.

Hemos de reparar también en que, como señala García Berrio, la confluencia de γνώμη y διάνοια en la *sententia*[30], acabó favoreciendo el empleo de «concepto», a partir de Dante, como sinónimo de ésta, cuyo significado se amolda perfectamente al uso que viene a adquirir en el barroco[31]. Ahora bien, esto no basta para justificar las diferentes manipulaciones a las que el término se someterá durante el XVI y el XVII. El concepto, como correlato retórico del ingenio y de la agudeza es síntoma clave de un proceso más complejo, que es necesario comprender en su sentido histórico, y que no podemos resolver sólo con el estudio de la historia de la preceptiva o con su asignación a planteamientos estéticos, culturales o religiosos. Buscar principios de coherencia para el problema dentro de coordenadas, más o menos estables o definibles en el horizonte cultural de la época, como contrarreformismo, doctrina jesuita, manierismo, barroco, conceptismo, culteranismo, etc., va a ayudarnos dilucidar algunos aspectos importantes, pero enseguida nos daremos cuenta de que los límites de estas clasificaciones son confusos y dan lugar a no pocas contradicciones que se han ido evidenciando en los estudios críticos sobre la materia.

---

28 Juan Luis Vives, *op. cit*., pág. 120.

29 Además del valor positivo de la naturaleza, que va recorrer todo el texto de Vives.

30 *Op. cit*., págs. 211-2.

31 *Ibid*., págs. 417-34.

Pero lo que sí vamos a encontrar de forma claramente diferenciada es una tendencia a enunciar el concepto desde claves neoplatónicas, animistas, que recorren los planteamientos petrarquescos de buena parte de los autores renacentistas y se prolongan en parte de lo que ha sido denominado como manierismo y barroco. Lo cual, como ha sido señalado en múltiples ocasiones y desde diferentes puntos de vista, supone una ruptura epistemológica, una enunciación nueva destinada a crear no pocos desequilibrios. Desde ahí, el concepto viene a formularse como una extracción del alma esencial de las cosas, una lectura directa de las realidades como signos, que se opone radicalmente a la visión feudalizante, para la que todo son signaturas. Expresión, a su vez, del alma del artista, de la idea que en su mente se contiene y cuya definición remite siempre a una asimilación de la noción neoplatónica de las formas. Lo cual no pone remedio a un mal que se arrastra desde el mismo hilemorfismo aristotélico, que lejos de distanciarse de la definición platónica, la adapta, aunque implicándola en una distinta relación con la materia en la «forma sustancial». De manera que en un período de reacción y de lucha ideológica vamos a encontrarnos con un espacio teórico común, muy maleable, donde no se podrán descontextualizar las ideas, sino que hemos de asumirlas en la plenitud de la lógica discursiva que las enuncia si no queremos incurrir constantemente en errores de apreciación.

El «concepto» renacentista apela, pues, a una lectura directa de las esencias ya sea mediante la «simpatía» o el «furor», pero siempre en un proceso de extracción, guiado, como en las imágenes usadas por Michelangelo Buonarroti[32], por la mano que conduce al intelecto, o abriendo, como Petrarca, el camino desde los ojos al corazón. Conviene reparar en la importancia del desplazamiento, pues ya no se trata de que la forma muestre en acto una de las potencialidades de la materia, como ocurría en Aristóteles, y ni mucho menos la sacralización de este esquema que se practica durante la Edad Media. Apelar, aquí, a la ductilidad de la materia significa buscar la expresión del valor interior, del sentido. De ahí que el proceso metafórico revele correspondencias interiores y que la adecuación formal se lleve a relaciones de proporción, haciendo incluso intervenir a veces correspondencias numéricas simbólicas, pitagóricas, mágicas.

[32] Michelangelo menciona el término «concetto» asociándolo siempre a la talla, al trabajo del escultor, como el la rima 61 («Sol pur col foco il fabbro il ferro stende / al concetto suo caro e bel lavoro, / né senza foco alcuno artista l'oro / al sommo grado suo raffina e rende») o en la 151 («Non ha l'ottimo artista alcun concetto / c'un marmo solo in sé non circonscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto»).

## NO VEIS SINO LA SUPERFICIE[33]

Las reacciones que, por lo tanto, desde un horizonte organicista van a ir definiéndose se articularán en torno a la inmanencia que la estética renacentista concede al signo[34], con las consecuencias que esto conlleva en la creación literaria y en la justificación teórica, pero las vías serán diferentes, por mucho que la tendencia general sea la de oponerse a la expresión directa del interior del signo y a la visión directa de éste, tanto en la modalidad de extracción como de simpatía, acudiendo a la intervención del entendimiento y a la restauración de la signatura. Pero tal operación tiene poco de programático y ni las recomendaciones contrarreformistas ni los preceptos de la *Ratio studiorum*[35] van más allá de cuestiones muy puntuales relativas, por ejemplo, al uso adecuado de temas mitológicos, a los desenlaces apropiados de tramas en las que participan personajes cristianos y paganos, privilegiar ciertas voces de autoridad o aconsejar las ventajas divulgativas para la predicación del modelo ciceroniano como complemento de Aristóteles.

Resulta natural que la crítica haya reparado en diferentes vías. Helmut Hatzfeld compara el comportamiento de Tesauro, Gracián y Boileau respecto al modelo aristotélico del que parten para tratar de definir las características de cada uno de ellos a partir del grado de desviación, concluyendo que el primero deforma los recursos del estagirita en *concetti* y la imitación en imitación sin gracia de la Mente Divina en actividad. Por su parte, el escritor español los transformaría hacia lo raro y erudito, pero sometiéndolos a la cordura, mientras que Boileau los reduce a un plano inferior[36]. Hatzfeld pretende claramente definir a través de sus principales representantes las características de supuestas adaptaciones culturales nacionales del aristotelismo en el barroco, que privilegiarían, además, las prácticas literarias específicas de algunos autores: Boileau la de Malherbe, Gracián la de Góngora y Tesauro la de Marino.

Apoyándose en distintas premisas, Mario Costanzo, por ejemplo, habla de un barroco moderado, fruto de «quel processo di formazione e di svolgimento […] lungo e contraddittorio, sia per le tensioni e gli antagonismi esistenti tra l'aristotelismo dei commentatori e degli espositori del Cinque e Seicento

[33] Baltasar Gracián, *El Criticón*, pág. 640: «Vosotros, los que no gozáis de esta eminencia, asegúroos que no veis la mitad de las cosas, ni la centésima parte de lo que hay que ver en el mundo; no veis sino la superficie, no ahondáis con la vista, y assí os engañáis siete veces al día: hombres, al fin, superficiales».

[34] *Vid.* Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre*, Granada: Comares, col. De guante blanco, 1994, págs. 310-4.

[35] Sobre los que insistió S. I. M. Batllori en «La agudeza de Gracián y la retórica jesuítica», en *Actas del primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford 6-12 / 09 / 1962, Oxford: The Dolphin Book, 1964, págs. 57-69.

[36] Helmut Hatzfeld, «Poéticas barrocas. Tres deformaciones nacionales de Aristóteles: Tesauro, Gracián, Boileau», *Estudios de literaturas románicas*, Barcelona: Planeta, 1972, págs. 259-78.

(dal Robortello al Piccolomini al Cebà) e lo sperimentalismo, per così dire, d'avvanguardia dei manieristi»[37] que, en consecuencia vería relacionarse un gusto alquimista y combinatorio por parte de los imitadores de Marino con la línea de restauración neoclásica de anacreónticos, pindaristas y de algunos petrarquistas. En esta línea se colocaría una preceptiva como la del jesuita Alessandro Donati y su *Ars poëtica*, que se centra en los problemas de la verosimilitud y en la necesidad de un lenguaje figurado, metafórico y distinto del cotidiano, pero contenido, sobre todo al tratar determinados argumentos graves, como el religioso, ironizando sobre el estupor que provocarían en Cicerón los conceptos y agudezas de ciertos poetas de este período, a la vez que sugiere la necesidad de que no sólo la disciplina y los preceptos deben formar al poeta, sino que también son importantes los conocimientos teológicos, filosóficos y morales, lo que se traduce en que la lírica se privilegie, además de la tragedia, por su capacidad de poder abordar este tipo de temas. En una línea también muy peculiar se encontraría Emanuele Tesauro, del que destaca la función cognoscitiva que concede a las agudezas verbales, simbólicas, a las metáforas misteriosas para que se revele el propio ser y el mundo, pero también la divina sabiduría oculta mediante símbolos y argumentos entimemas[38].

Las soluciones son muy variadas, y a veces contradictorias entre sí, en función de las premisas de análisis y de los objetivos. Sería inútil para nuestro propósito sintetizar ahora un corpus bibliográfico tan amplio. Lo que intentamos enunciar, por el contrario, es el modo en que se lleva a cabo la mencionada operación con la que se plantea la resistencia al modelo renacentista.

Así, en Gracián, hallamos tres cuestiones fundamentales que definen su *modus operandi*. La primera, más sintomática que nocional, es su insistencia en las metáforas nutricionales para definir algunos aspectos de la agudeza: la «sal» y la «pimienta» que aderezan todo el tratado, pero también lo «gustoso», el «aliño», lo «dulce», lo «sazonado», el «pasto del alma», etc. Interesante, porque revela la raíz misma de una alegoría ausente, la que el propio autor, junto con otras dos opciones, anunció en el prólogo como hipótesis abandonada, pero de la que han ido quedando estos ingredientes porque su relevancia era sin duda orgánica:

> «Pudiera haber dado a este volumen la forma de una alegoría, [...] sazonando un convite, en que cada una de las Musas sirviera en delicado plato su género de conceptos»[39].

---

[37] Mario Costanzo, *Critica e poetica del primo seicento*, Roma: Bulzoni, Biblioteca di cultura, 1971, pág. 75. A las ideas de Alessandro Donati está dedicado el primer capítulo de la parte segunda, págs. 73-88.

[38] *Ibid*., pág. 110.

[39] Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, t. I, Madrid: Castalia, 1969, pág. 46.

Por supuesto, en esta tematización del alimento opera la distinción de santo Tomás entre *pulchrum* y *bonum*, planteamiento incompatible con línea agustiniana, tal y como se presenta en san Buenaventura, quien atribuye al gusto la *ratione salubritatis*[40] alejándolo del placer estético[41]. Cierto, con Gracián se apela también a la hermosura y a la belleza, pero aludiendo a un significado más convencional de los términos, mientras que todo el léxico alimenticio parece usado con especial énfasis, aunque sólo sea por su rendimiento retórico. Hay que considerar que desde la visión tomística la potencia de la apetición es dual, y rige tanto el nivel sensitivo como el apetito intelectivo, la volición. Pero tal circunstancia se ve reforzada por el hecho de que el término «gusto» se aplica a ambas esferas y, además, implica una capacidad electiva. Parece, pues, más que justificado que se privilegie éste por encima de la noción belleza. Por otra parte, Gracián sólo nos ofrece una definición nítida con implicaciones estéticas, cuando afirma:

> «No se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no se atendiera al ornato. ¿Qué symmetría, en griega o romana arquitectura, así lisonjea la vista, como el artificio primoroso suspende la inteligencia en este elegante epigrama del ingenioso Zárate a la Aurora?»[42].

Ahora bien, la simetría a que se alude es una relación proporcional en la que el ornato viene en ayuda del entendimiento, en lo que inmediatamente después denomina un «realce de sutileza»[43]. Las imágenes de lo nutricional, tan sustancialistas en su misma naturaleza, correrán parejas a otra alegoría privilegiada, la de la preñez, que se presenta casi jugando con el doble sentido de concebir, o más bien, diríamos, reproduciendo su valor literal e inmediato de signo y trasladándolo a su moralización religiosa. Ratificaríamos con todo esto las observaciones de Emilio Hidalgo-Serna[44] con las que ya se lamentaba de las omisiones de la crítica en torno a la facultad del buen gusto, que en nuestra opinión habría que valorar desde las claves que apuntamos, sobre todo a la hora de cotejar la estética gracianesca con la kantiana y neo-hermenéutica[45].

40 Bonaventura, «Itinerarium», *Opera Omnia*, vol. 5, Firenze, Quaracchi, 1902, vol. V, pág. 300

41 Y en este sentido, salvando las diferencias de base, el planteamiento presenta aparentes analogías con la concepción kantiana.

42 Baltasar Gracián, *op. cit*., pág. 54.

43 *Ibid*., pág. 55.

44 Hidalgo-Serna, Emilio, «Orígenes y causas de la "agudeza": necesaria revisión del "conceptismo" español», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, Preussischer, Kulturbesitz, Freie Universität Berlin, Institut für Romanische Philologie, 1989, págs. 477-86

45 *Ibid*., págs. 483-4.

La segunda cuestión es la base aristotélica que subyace en las cuatro causas de la agudeza descritas en el Discurso LXIII: el ingenio, la materia, el ejemplar y el arte[46], que deberían corresponderse con eficiente, material, formal y final. Tal relación se expresa explícitamente para la primera y se deduce por nombre y definición en la segunda. No queda tan clara en la tercera, donde se definen los modelos y la imitación, aludiendo sólo en un último breve comentario a las repercusiones de su acomodación formal; sin embargo, es posible que Gracián entendiera en los modelos realizaciones en acto de la agudeza y ahí podría residir su carácter formal. Tampoco se expresa manifiestamente una posible identificación del arte con la final, pero el hecho de que el arte pueda ser la causa final del ingenio adquiriría gran relevancia, de la misma forma que se considera al alma la causa final del cuerpo. Y esto ya se entienda arte como el destino que se da al producto, como obra literaria con *ornatus*, o ya se trate, como más bien parece deducirse, de ese sentido de artificio que recorre el texto («Hallaron los antiguos métodos al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza [...] remitiéndola a sola la valentía del ingenio»[47], «La imitación suplía al arte, pero con desigualdades de substituto, con carencias de variedad»[48], «Pero no se puede negar arte donde reina tanto la dificultad»[49], «Éstas, dicen, son objectos desta arte, incluyen a más del artificio retórico, el conceptuoso»[50]).

Hemos dejado en último lugar el aspecto que consideramos más crucial de todos. La regularización que Gracián propone para recalificar los signos, dotándolos de ánima conceptuosa, se fundamenta en una recuperación de los principios analógicos. De ahí el carácter dialéctico del argumento subyacente, que arrastra al nivel sintagmático las posibilidades expresivas, por lo que se rompe con las posibilidades de expresión directa que ofrecían los esquemas articulados en la relación *res* / *verbum*. Se pretende conjurar así los peligros de la inmanencia del signo, aún presentes en enunciaciones como la de Vives o Tesauro, que se mantienen fieles al esquema metafórico de base en la asociación terminológica de fondo. El resultado es un mecanismo similar al de la predicación analógica, fundada en semejanzas, en proporciones y proporcionalidades, factible entre sustancias y accidentes. Ahora bien, el hecho de que siempre sea necesario un nexo no inmediatamente visible, punto en que interviene el entendimiento, cuando no un enigma que resolver, una contradicción que superar, va a hacer que paralelamente a la clasificación propuesta por Gracián, encontremos otra clasificación transversal, constituida por términos muy recurrentes y probable-

46 *Op. cit.*, t. II, pág. 254
47 *Op. cit.*, t. I, pág. 47.
48 *Ibid*, pág. 48.
49 *Ibid*.
50 *Ibid*., pág. 124.

mente más decisiva que la formalizada en los capítulos. Así encontramos menciones a «alguna circunstancia especial», al «careo», al «discurrir», al «reparo», a la «dificultad», «contraposición», «armonía», «conformidad», «disimilitud», «exageración», «exceso», «desengaño», algunos de los cuales participan además en la definición de algunas categorías, mientras otros sólo aparecen en las definiciones. Pero si atendemos a su naturaleza y funcionalidad, todos convergen en la expresión de niveles de semejanzas, de contrastes, proporciones o sirven para dilucidar el significado.

La analogía era en la óptica tomística el puente hacia el conocimiento de lo divino, por lo cual es bastante lógico que una restauración de las signaturas se inspire en tales principios. En tal contexto, el desengaño será precisamente un cambio de código, un deslizamiento del signo a la signatura. En este sentido, la negación del mundo sígnico va a favorecer una imagen falsa e inestable de la realidad, que sólo puede ser restaurada recobrando el valor sacralizado, como en *El gran teatro del mundo* calderoniano, punto de enlace con la recuperación del hilo determinista a través de la forma sustancial, resucitada ahora, precisamente para justificar el libre albedrío: cumplir correctamente la misión que Dios ha conferido a los seres en este inestable espacio caótico donde todo es apariencia engañosa. Y esto justifica también el que los signos, como tales, se borren para mostrar su esencia moralizada, cuando se hace que ésta emerja a la superficie. Clave desde la que cobraría plena coherencia tanto la admiración de nuestro escritor por la pintura de El Bosco, y la peculiar lectura que de ésta hace, como el vano desorden de los signos hueros.

Esto es, por una parte tenemos la posibilidad de que la signatura aflore, mostrándose directamente a quien es capaz de interpretarla o bien haciéndose ropaje del signo, a lo que se apela como «agudeza fingida»[51], precisamente por usar un signo falso para enunciar una verdad. Esto genera un contraste con la visión directa, como ocurre en *El Criticón*, donde se expresa como lo monstruoso al ubicarse fuera del lugar interno natural, una especie de mundo patas arriba por donde pasan «çiertos personages que caminaban, de tan graves, con las cabezas hazia baxo por el suelo, poniéndose del lodo, y los pies hacia arriba muy empinados, echando piernas al aire sin acertar a dar un passo»[52] y de los que precisamente Quirón ofrece la interpretación alegórica:

> «Advertir que los que habían de ser cabeças por su prudencia y saber, éssos andan por el suelo, despreciados, olvidados y abatidos; al contrario, los que habían de ser pies por no saber las cosas ni entender las materias, gente incapaz, sin ciencia ni experiencia, éssos mandan. Y assí va el mundo, cual

51 *Op. cit.*, t. II, págs. 191-216.
52 *El Criticón*, pág. 132.

> digan dueñas: mejor fuera dueños. No hallaréis cosa con cosa. Y a un mundo que no tiene pies ni cabeça, de merced se le da el descabezado»[53].

Este es el resultado de la transposición del emblema al plano narrativo, como sucede con otras aplicaciones conceptistas que conviven y se solapan en la obra. Y aquí se instala toda la variedad de técnicas de elaboración de lo monstruoso que, a partir de los propios principios gracianescos, definió Margarita Levisi: por composición, por disgregación o disociación y por comportamiento, con el resto de las subdivisiones señaladas en su estudio[54]. Obviamente, esta técnica será más propicia donde caben manifiestamente los elementos de la ficción literaria, de ahí que se exprese con especial frecuencia en estas formas alegorizantes, como va a ocurrir también en los autos sacramentales.

Otra posibilidad es la de invalidar los signos, lo que implica la mudez de estos y, por lo tanto, el caos inaprensible de la realidad desasistida, la tematización de la opacidad a través de la visión espiritual, recogida de la tradición tomista, que penetra hasta la verdad interna. Aquí, por lo tanto, es frecuente la presencia de elementos externos o añadidos, lo que Gracián llama reparo, o el mismo desengaño, tal como opera en la prosa y la poesía de Quevedo, que van a servir como contrapeso, como puente de transición desde el signo a su interior moralizado. Sería, pues, en función de esta opacidad del signo como habríamos de entender el mutismo gracianesco, del modo en que se aprecia y se puede ejemplificar en estas consideraciones sobre la agudeza por ponderación:

> «Siempre el advertido obra con alma, ejecuta con intención, aunque *cifrada* en las acciones *mudas*, llega el atento y descúbrelas a costa de su ingenio»[55].

Este mutismo tan puramente barroco habría que interpretarlo a partir de estas claves; es decir, que los signos que se proponen en su pleno sentido renacentista, son silencio porque no dejan otra interpretación distinta de la del *horror vacui*, la expresión de la muerte de lo corruptible, materia prima sin alma. Y aquí Gracián es muy radical y claro:

> «Hállanse gustos felices tan cebados en la delicadeza, tan hechos a la delicia del concepto, que no pasan otro que sutilezas. Son cuerpos vivos

[53] *Ibid*., pág. 133.

[54] Margarita Levisi, «Los personajes compuestos en *El Criticón*», *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto: Department of Spanish and Portuguese. University of Toronto, 1980, págs. 451-54.

[55] Baltasar Gracián, *Op. cit*., pág. 95 (el subrayado es mío).

> sus obras, con alma conceptuosa; que los otros son cadáveres que yacen en sepulcros de polvo, comidos de polilla»[56].

De esta forma, tanto para el juicio como para el ingenio, esta mudez resulta un rechazo del engaño sígnico. Cierto, coincide, como señala en su excelente estudio sobre este argumento Aurora Egido[57], en algunos aspectos con la visión erasmista considerada como «retórica del silencio», pero sólo en la medida en que tanto el erasmismo como Gracián critican las convenciones sociales corruptas. La gran diferencia radica en que quien admite una lectura directa de los signos de Dios, en la escritura bíblica y en la naturaleza, no puede partir de los mismos principios de la corrupción general del mundo, la opacidad y la reposición de las signaturas. Es decir, que aunque es innegable que Gracián debió aprovechar fuentes como las de Justo Lipsio en las que se defiende el aticismo lacónico apoyado por el *ingenium*[58], así como el resto de las concomitancias a que se alude en el estudio, no se nos debe escapar el mecanismo de transcodificación que toda lectura integrativa supone cuando entran en contacto dos perspectivas diferentes. No sería, pues, a nuestro juicio el silencio «la fuerza que impulsa la acción alegórica hasta su término»[59], pues entendido como mudez del signo (en sentido positivo, como prudencia —no emitir signos hueros—, en sentido negativo, como los *cadáveres* indicados más arriba) no puede nunca enlazar con la cadena de las signaturas que van de Dios al hombre. Por lo demás, la misma Aurora Egido indica muchas de las importantes diferencias entre Erasmo y Gracián, que compartimos plenamente[60].

Un tercer método consistiría en construir el engaño revistiendo el signo con otro falso, creando un desajuste por el intento de alterar la sustancia de las cosas a través de la ocultación o de la suplantación de la apariencia externa. En realidad podría parecer como una modulación de la primera posibilidad, pero su significado va a ser fijo: predicar la imposibilidad de transformar las sustancias manipulando las apariencias. Esto, como veremos en la parte final del artículo, es muy frecuente en el enmascaramiento teatral, como también lo es en las técnicas de engaño de la picaresca en las obras que funcionan según este modelo. La univocidad interpretativa es aquí consecuencia de las dificultades por las que pasa la sacralización del signo, pues, en rigor, nos encontraríamos con un solapamiento de engaños, como a continuación vamos a ver.

---

56 *Ibid.*, p. 49.

57 Aurora Egido, *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid: Alianza Universidad, 1996.

58 *Ibid.*, pág. 18.

59 *Ibid.*, pág. 63.

60 *Ibid.*, págs. 40-7.

## Son cuerpos vivos sus obras[61]

Un buen ejemplo de todo el proceso que acabamos de describir se puede percibir perfectamente en el soneto de Lupercio Leonardo de Argensola, que fue atribuido también a su hermano Bartolomé, titulado «A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa», donde encontramos ya en el mismo título una oposición ambigua, apuntada por la posible interpretación adversativa de la conjunción coordinativa, que, si bien no afirma de manera abierta, sugiere ya el contraste, por lo demás muy quevedesco, del que parte el poema.

> Yo os quiero confesar, don Juan, primero,
> que aquel blanco y carmín de doña Elvira
> no tiene de ella más, si bien se mira,
> que el haberle costado su dinero.

Pero nos llama de inmediato la atención el deslizamiento que se ha producido respecto al modelo petrarquista del soneto, precisamente en el nivel que podríamos decir es más narratológico: la conversión del diálogo en confesión. La técnica no ha de resultarnos extraña, sobre todo si reparamos en cómo Quevedo transforma el modelo de la picaresca no en la justificación de un caso —como sucede literalmente en *El Lazarillo*, donde el Vuestra Merced implica la existencia de un destinatario ante el que, de algún modo, se reclama justicia, con todas las repercusiones analizadas por Ruffinatto[62] sobre la complejidad narratológica que se desglosa en el texto—, sino precisamente en una confesión[63], hipócrita —ciertamente, y ahí se articula toda la comicidad conceptista, en el intento del protagonista de manipular los signos para alterar su propia naturaleza— como su protagonista, pero transmitiendo así su carácter plenamente confesional: la culpa que intenta justificarse coloca al destinatario en una condición de superioridad, que le va a permitir ser cómplice con el escritor del desengaño que producen los dobles sentidos, del desfase entre la manipulación del signo y la verdadera

[61] Baltasar Gracián, *op. cit*., pág. 49.

[62] Las que se crean al estar formulada la imagen de «Vuestra Merced» como la de un observador externo y que por lo tanto no coincide en su última instancia semántica con Lázaro-narrador (*Vid.* Aldo Ruffinatto, *Las dos caras del Lazarillo*, Madrid: Castalia, 2000, págs. 260-3.

[63] El tono confesional se deduce ampliamente de la actitud constantemente justificativa del protagonista, nivel en que también converge la obsesión de éste por la opinión pública, con ese constante «dicen» en que repara Juan Carlos Rodríguez (*Cfr. op. cit.,* 1994). En cualquier caso, aunque se juegue con el modelo del relato autobiográfico, el carácter formal de las señas de identidad del inicio sugiere, a mi juicio, un tono de confesión: «Yo, señor, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo», etc. (Francisco de Quevedo, El *Buscón*, edición de Pablo Jauralde Pou, Madrid: Castalia, 1990, pág. 73).

sustancia, que emerge constantemente ridiculizando a Pablos[64]. Ahora bien, la técnica en este soneto es si cabe más incisiva, pues la culpa relatada aquí, al menos según pregona el título y el argumento con el que nos topamos, no es en principio del yo del autor, sino del sujeto poemático, al parecer, doña Elvira. Claro está, hay un rendimiento inicial ponderativo: si comprendemos aquí «confesar» en su sentido confidencial hemos de entender que se está comunicando a don Juan algo que seguramente no había percibido y que en principio el emisor considera como secreto. Y tal vez desde este punto de vista se juegue con la interpelación a un confidente en un sentido más cercano al que se usaba en los modelos latinos, principalmente, de poesía didáctica y sentenciosa. Pero el juego va más allá, como veremos en el sucesivo «confesaros». Antes conviene reparar en dos cuestiones importantes que se intercalan. Por un lado, el «blanco y carmín» con que se apela directamente a aspectos externos, cuantitativos, a accidentes, diríamos, siguiendo la más pertinente terminología aristotélica. Y de inmediato, la mirada avisada como contrapunto, la advertencia que sirve de contrapeso para conducir al desengaño, resuelto con otro tema de gusto muy barroco: la alteración de signos naturales con recursos artificiales, sean sociales o, como en este caso, económicos. Por otro lado, lo que sin embargo no se presenta tan nítido es el hecho de que hasta ahora el desengaño se predica literalmente, de forma directa como argumento explícito, quitado el leve valor conceptual que podamos atribuirle a algunos de los componentes que acabamos de comentar. Pura apariencia, como podemos comprobar enseguida:

> Pero tras eso confesaros quiero
> que es tanta la beldad de su mentira,
> que en vano a competir con ella aspira
> belleza igual de rostro verdadero.

Y aquí sí se desencadenan las contraposiciones conceptuales, con paralelismos que enfatizan ese sentido escolástico de arte como proporción, respetando, además, una gradación, tan ponderada por Gracián, que lleva de lo concreto del primer cuarteto a lo universal de la siguiente estrofa, haciendo el símil de ésta la función de bisagra. Así, el contraste conceptual se desliza a través de los diferentes planos, creando oposiciones consecutivas y paralelas, como sucede también en los emblemas entre el mote, el dibujo y el comentario. Pero eso se refiere exclusivamente a la técnica de la que la preceptiva es consciente. Lo

[64] También Aldo Ruffinatto sostiene el carácter no transgresivo de la sátira social quevedesca, con otras observaciones de gran interés relativas a la convencionalidad de los personajes objeto de sátira, los componentes carnavalescos, el enmascaramiento y, por lo que se refiere a los aspectos narratológicos, la convergencia de la voz del autor en la del personaje-narrador (*Op. cit*., págs. 267-9).

que más difícilmente podían expresar es la operación ideológica que subyace y que aquí se traduce perfectamente en el nivel temático, precisamente en la inusitada inversión de este juego de ingenio. La natural consecuencia de la normalización del concepto a través de su moralización: lo que se tematiza no es ya la alteración engañosa de la realidad, sino lo admirable del engaño, el carácter no ya verdadero, sino superior al verdadero, de la apariencia. Y el único recurso contra el juego de signos es, por lo tanto, regularizarlos, convertirlos en signaturas al evidenciar la imposibilidad de expresar directamente una verdad interior y autónoma. Verdad, pues, de otra cosa distinta a su sentido literal. La sorpresa, por lo tanto, radica en que el *alma conceptuosa* que relaciona las dos primeras estrofas no va a ser la satirización burlesca que esperábamos, la que en tantas ocasiones llevó a cabo Quevedo, sino que la habitual expresión del desengaño no contiene la moralización, sino, al revés, es la base de una nueva falsa apariencia. Y prosigue pasando al nivel anunciado:

> Mas ¿qué mucho que yo perdido ande
> por un engaño tal, pues que sabemos
> que nos engaña así Naturaleza?

Llegamos, pues, a la clave de la confesión, a ese «qué sentido tiene que estas cosas me confundan», en donde el «yo perdido» contrasta con la objetividad plural del «sabemos», el punto donde se instala la sacralización, la recuperación de las signaturas o, si lo preferimos, la transmutación de los signos en éstas a través de una imposible alquimia invertida. Imposible, porque fiel a sus preceptos, una perspectiva organicista sólo puede erradicar los signos invalidándolos, convirtiéndolos en la percepción engañosa de la falsedad del mundo para así reconducirlos por el hilo de la analogía hacia la verdadera interpretación natural, la única válida si no fuera por la condición corrupta de la realidad que empaña la mirada impidiéndonos leer correctamente. Aquí se engarza con el *theatrum mundi*, presente en el poema en el doble plano en que operan «engaño» y «engaña» (engañado por no saber que la naturaleza engaña: si la realidad es falsa, fingida, por qué he de admirarme de que alguien, fingiendo a su vez, consiga manipularla y superar así a la «verdadera»). Lo cual nos conduce hasta el último nivel en que se concluye la gradación —llevada desde el sentido literal inicial al anagógico—, el concepto final de una estructura que tanto evoca la fuga musical. Con una radicalidad tan sorprendente que no ha pasado desapercibida a la crítica moderna, la cual ha reparado en diferentes ocasiones en este soneto como ejemplo del pensamiento barroco precisamente porque alcanza un extremo tan inusitado como el que expresa el terceto final:

> Porque ese cielo azul que todos vemos,
> ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
> que no sea verdad tanta belleza!

Es decir, que la vida toda es falsedad. Ya no se trata de que el intelecto humano arrastre su imperfección y sus límites al formular lo divino, aunque por obligación, por ley de imagen y semejanza, tenga que compartir algo con la naturaleza de Dios aunque sea de modo desproporcionado. Ahora, hasta la recuperación de la analogía mediante el concepto parece quedarse corta. La *otra* objetividad plural del «todos» se disuelve en el engaño, poniendo ver / saber en obvio contraste decisivo. Reforzado por la rotundidad explicativa del «porque» que se opone a las anteriores relaciones adversativas introducidas por «si bien se mira», «pero» y «mas».

Ahora bien, el juego moralizador en dicha radicalidad es aún más arriesgado y está condenado a manifestar fisuras e incoherencias. Por ejemplo, el hecho de que esa «belleza» conclusiva no sea sólo la del inmenso cielo azul, sino también la falsa de doña Elvira, irremediablemente equiparada al mismo grado, aunque se presente en un diferente nivel. Y hacia ahí parece apuntar la intencionalidad del texto, pues de otro modo no se explica la confesión del error. Ahora bien, si el poema se interpreta desde la creencia en los signos, o encontramos la carencia de sentido en éstos —irreconducible hacia Dios sin un hilo conductor válido en una realidad literalmente falsa, donde ese silencio o vacío final es, como arriba indicábamos, la corruptibilidad de lo mundano— o, en una perspectiva ya más cercana a la nuestra, privilegiamos la artificiosidad, la belleza falsa, como apunta Bousoño a partir de la visión de Menéndez Pidal: «La naturaleza nos engaña: no es verdadera; una beldad mentirosa puede superar a la belleza natural: lo natural no es ni lo más bello ni lo mejor»[65]. Haciéndose así extensivo, con las debidas diferencias que implica su aplicación a diferentes géneros, lo que Juan Carlos Rodríguez ha analizado lúcidamente en torno al problema de signatura y signo en el teatro de este período:

> Si la vida es teatro, la vida es signo artificial; si el teatro es vida (el intento de borrar las distancias: la clave de todo) la vida se convierte en pura arbitrariedad. Como la salida de Lope es muy mala, Calderón intentará llevar el problema hasta el extremo: no sólo la vida es teatro sino que la vida es sueño. […] la solución calderoniana resulta insoluble precisamente por su manera de plantearla. ¿Cómo decir la verdad utilizando los signos de la mentira, sino transformándolos en signos de la verdad, en signaturas? Sólo

[65] Carlos Bousoño, *Épocas literarias y evolución*, Madrid: Gredos, Biblioteca románica Hispánica, 1981, vol. II, pág. 501, n. 55.

> una solución, pues: no es el teatro el que miente, es la vida la que miente […] Que la vida sea un sueño puede, incluso, llevarnos más lejos. Puede llevarnos a gozar de ella plenamente, porque si la vida es sueño es también teatro de la muerte, decimos, y si la vida es ya muerte nada puede haber más allá de su teatro. Y así ocurre en efecto: el hecho de que la vida sea sueño / muerte puede significar toda la sacralización que se quiera, pero (leída a la inversa) la proposición aterra: puede significar literalmente que la vida carece de sentido y finalidad[66].

Todos estos desajustes van a tener diferentes consecuencias en los distintos niveles que se despliegan en las obras teatrales, así como en sus condiciones de representación. Con un mayor grado de desajustes en los autos sacramentales, pero también en el nuevo teatro, lógicamente en el modelo de comedia lopesca, así como en obras donde el tema nobiliario del honor converge con una interpretación sacralizada recurrente, algo que será más habitual en el XVII como vemos en Calderón o en Tirso, del que —dando por buena la atribución— vamos a comentar algunos ejemplos en *El burlador de Sevilla*.

En esta obra, la asimilación, la moralización, funciona a partir de las fuentes tradicionales que adapta y que están en la base del texto, circunstancia que no debió pasar desapercibida a sus receptores, pues hasta su representación acabaría ritualizándose, asociándose a fechas con gran significado religioso, como el Día de Todos los Santos[67] y al Martes de Carnaval. Festividades todas que, como en la noche de San Juan, suelen concluir con la muerte simbólica en la hoguera de una víctima propiciatoria o de una figura de escarnio, ya sea trasunto del sol, ya lo sea de la naturaleza decrépita, etc. Tema que se hace extensivo a algunas de las fuentes literarias, si atendemos al Leontio maquiavelista del *Larva Mundi*.

La organización del texto se articula en una constante secuencia de antagonismos que se reclaman tanto desde la proximidad como desde la distancia, tanto desde el nivel retórico como desde la fábula. Es cierto que esto va a resultar condicionado por el argumento, en el que el enmascaramiento y el engaño están al servicio del tema de la seducción y el honor. Lo curioso es que aquí los hilos de la trama no se van a presentar en ninguno de los modos en que hemos venido observándolo hasta ahora. No se retoma, como en *La vida es sueño*, el concepto de destino para implicarlo con el problema del libre albedrío. Aquí los episodios son cíclicos y recorren alegóricamente diferentes instancias. Hay una linealidad, no cabe duda, subyacente, de pecado / castigo, y un componente dinámico en

---

66 «El nacimiento del teatro moderno», en *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada: Comares, col. De guante blanco, págs. 594-5.

67 Nuestro equivalente del *All-hallow Even* o *Halloween*, tan vinculado a la leyenda del convite del muerto en Galicia.

el protagonista de desafío a las normas tanto sociales como religiosas, con una gradación hacia el límite que marcará la caída. Sin embargo, es preciso detenerse en otro eje constante que mueve por debajo los hilos de la moralización: el juego ocultamiento / revelación, engaño / desengaño que hace de las diferentes secuencias una escenificación de lo conceptual.

Los elementos están ahí y muestran por sí solos una gran densidad, pero también una vinculación bien definida dentro del texto, es decir, una codificación más determinada. Ésta, la encontramos en la constante identificación de Don Juan con el sol: sol de primavera y del amanecer, pero también del ocaso y del invierno. Pero, a la vez, compartiendo el carácter satánico de la oscuridad, de príncipe de las tinieblas. Desde la primera escena, el elemento luminoso empieza a determinar esta dualidad, favoreciendo el ocultamiento y la suplantación:

| | |
|---|---|
| ISABELA: | Quiero sacar |
| | una luz. |
| DON JUAN: | Pues ¿para qué? |
| ISABELA: | Para que el alma dé fe |
| | del bien que llegó a gozar. |
| DON JUAN: | Matárate la luz yo.[68] |

Y aquí el sentido de la última frase parece contener ya esa dualidad: el no consentir el que la verdad se revele y, con ella, su identidad, aunque a Isabela le baste lo que ha dicho para comprender el engaño; pero también permite reconocer que su propia luz, su propio brillo es más potente, cegador.

La siguiente identificación de Don Juan con el sol le corresponde a Tisbea, en su descripción ticoscópica de la llegada de Don Juan y Catalinón saliendo del mar, con una primera alusión paisajística, que se diría literal

aquí donde el sol pisa
soñolientas las ondas[69]

pero que sucesivamente veremos que ha establecido correspondencias muy precisas relativas a la resistencia al amor que declara, poniendo su choza como metáfora del límite, como el refugio de su honor:

---

[68] Tirso de Molina, El burlador de Sevilla. El vergonzoso en palacio, ed. de Antonio Prieto, Barcelona: Ediciones Orbis-Editorial Origen, 1982, págs. 17-8.

[69] *Ibid.*, pág. 32.

Dichosa yo mil veces
amor, pues me perdonas,
si ya, por ser humilde,
no desprecias mi choza.
Obeliscos de paja
mi edificio coronan,
nidos, si no hay cigarras,
a tortolillas locas.
Mi honor conservo en pajas,
como fruta sabrosa,
vidrio guardado en ellas
para que no se rompa.[70]

Y las correspondencias empiezan a adquirir continuidad a partir del momento en que Don Juan se presenta:

Vivo en vos, si en el mar muero
Ya perdí todo el recelo,
que me pudiera anegar,
pues del *infierno del mar*
salgo a *vuestro claro cielo*.
Un espantoso huracán
dio con mi nave al través,
para arrojarme a esos pies
que abrigo y puerto me dan.
Y *en vuestro divino oriente*
*renazco*, y no hay que espantar,
pues veis que hay de amar a mar
una letra solamente.[71]

Donde no solamente se están ratificando las relaciones en su valor alegórico, sino también en sus contrastes conceptuosos donde, por ejemplo, el sentido literal de «infierno del mar» marca la signatura de la naturaleza diabólica del personaje. Técnica que se va a desarrollar constantemente en la obra, y que aquí adquiere continuidad en la respuesta de Tisbea:

70 *Ibid*., pág. 33.
71 *Ibid*., pág. 39. El subrayado es mío.

Mucho habláis cuando no habláis,
y cuando muerto venís
mucho al parecer sentís;
¡plega a Dios que no mintáis!
Parecéis caballo griego
que el mar a mis pies desagua,
pues venís formado de agua,
y estáis preñado de fuego.
Y si mojado abrasáis,
estando enjuto, ¿qué haréis?
Mucho fuego prometéis;
¡plega a Dios que no mintáis![72]

Lo que sucede es que se van solapando los niveles de significación: el fuego del sol, el erótico, el del calor del cuerpo, el del incendio de Troya —completamente alegórico aquí—, el del incendio de la choza (que a la vez es virtud, resistencia al amor y tálamo del fuego). Pero este deslizamiento en los diferentes niveles no es un simple artificio complejo por acumulación, sino que está sometido a un esquema selectivo bien definido: el valor sígnico y el de la signatura, el de la verdad y el del engaño (la oposición «habláis-prometéis / mintáis», el mismo doble sentido de «habláis»: 1.- estáis diciendo muchas cosas para alguien que está en tal estado; y 2.- habla por ti, cuando estás callado, tu cuerpo, los signos que no se corresponden, que muestran el fingimiento).

Estas alusiones al paso del sol atraviesan intermitentemente el texto en cada uno de los episodios. Desde la canción en el de Aminta («Lindo sale el sol de abril»[73]), a otras alusiones cargadas de dobles sentidos, como la de el duque Octavio sobre doña Ana («Un manto tapado, un brío, / donde un puro sol se esconde, / si no es en Sevilla, ¿adonde / se admite?»[74]) o en la conversación con el Marqués de la Mota («¡Oh, sol! Apresura el paso», al que responde Don Juan: «Ya el sol camina al ocaso»[75]); a todo lo cual habría que unir las diferentes series de alusiones a términos indirectamente implicados, como las relativas al alba (momento, por ejemplo, en que escapa de Aminta), que también parecen presentar un claro rendimiento significativo.

Dentro siempre de esas dualidades conceptistas que lo convierten en un Lucifer de la aldea y un Satanás de la corte. Un sol de luz cegadora, falso como el oro de alquimista, cuyo calor es fuego de un infierno que abrasa. Pura aparien-

72 *Ibid*., pág. 40.
73 *Ibid*., págs. 86-7.
74 *Ibid*., pág. 62.
75 *Ibid*., pág. 73.

cia, porque los atributos diabólicos lo delatan, y él mismo es consciente de su verdadera naturaleza cuando ha de dejar constancia del engaño:

AMINTA: ¡Ay de mí! ¡Yo soy perdida!
¿En mi aposento a estas horas?

DON JUAN: Estas son las horas mías.[76]

La confluencia de ese hilo conceptista que paralelamente recorre la fábula viene a confirmarse en el momento de la muerte, con ese otro fuego más poderoso que proviene de la mano de Don Gonzalo como anticipo del fuego merecido por el protagonista, el de las llamas del infierno que lo conduce a su propio ocaso, abrasándose en un sepulcro que se hunde y que deja la capilla en llamas.

Las diferentes oposiciones conceptuales ofrecen aquí la conversión en signatura, claro está, pero a la vez marcan el reestablecimiento del orden perdido por culpa del personaje, la confluencia de la justicia religiosa, en la que la transformación de los elementos simbólicos y alegóricos representaba también a los personajes burlados, y la justicia nobiliaria, impartida por el Rey en el encuentro que sirve de cierre, que hemos venido señalando. Elemento claramente diferenciador en relación con anteriores versiones, como la de los jesuitas de Inglostadt. Lo que el autor de *El burlador* añade es precisamente la imagen del seductor como pecador irredento, lo cual implica la apelación al tema del honor, pero no sólo esto, porque en el juego de disfraces y de engaños se tematiza también un enredo de cuerpos —tan habitual, por cierto, en Tirso, como señala Juan Carlos Rodríguez[77]—, un intento imposible de metamorfosis, de alteración de la naturaleza sustancial, que en esta lógica no será ya la expresión de la propia alma en la materia, sino que cobrará el significado de engaño diabólico. Y en este mismo nivel incide también el que el autor caracterice de manera negativa la catadura moral del resto de los personajes involucrados en las diferentes burlas.

En tal proceso de construcción encajaban de manera perfecta y simbólica todas las fuentes relativas al culto solar y a los ritos de paso o de transformación que hemos indicado, y que se deslizan como trasfondo en el texto en una constante apelación de *memento mori* que el protagonista rechaza. Y es precisamente ahí donde se realiza el juego genuinamente barroco de la obra, porque donde se sitúa al espectador no es en una identificación con lo acontecido, sino ante la contemplación de un emblema, de una gran *vanitas*, en que la *anagnórisis* se despliega como juego irónico en todos los niveles, moralizando los episodios,

[76] *Ibid.*, pág. 99.
[77] *Teoría e historia de la producción ideológica*, págs. 108-11.

anticipando su falta de realización en Don Juan, obligado por su propia naturaleza a rechazarla hasta cuando ya es demasiado tarde.

El signo y la fábula, el mundo y su representación, los hilos y las leyes de la naturaleza no nos parecen, a raíz de lo analizado, eslabones de una cadena, ni procesos en desarrollo. Marcan de algún modo los límites entre el ser y su representación y de ahí que ocupen un lugar privilegiado en el entramado ideológico en cada período histórico. Pero es allí, en su concreción dentro de cada uno de los sistemas sociales donde hay que buscar su valor y su pertinencia. Visto así, emprender el estudio de una supuesta constante en su diacronía se va a convertir en un pretexto para pasar de la historia de las ideas a las ideas de la historia, de una teoría de la identidad a una de la diferenciación. Bases desde las que, con mayor o menor éxito, hemos querido presentar este acercamiento al argumento.

# TRES NOTAS SOBRE *EL CRÓTALON*

CARLES MIRALLES
(Universidad de Barcelona)

## 1. SOBRE EL TÍTULO Y EL AUTOR

Dice Sócrates en broma a Estrepsíades, en las *Nubes* de Aristófanes (v. 260): λέγειν γενήσει τρῖμμα, κρόταλον, παιπάλη; la voz τρῖμμα es de τρίβω, un verbo que significa frotar, gastar, ejercitarse en algo (*cfr. Nubes* 447); παιπάλη es flor de harina: algo muy triturado, fino. Ambas ideas en el ámbito del λέγειν, o sea, relativamente a hablar o decir. Le dice, pues, Sócrates a Estrepsíades, que se convertirá en un experto en hablar, en gastar y triturar palabras; que resultará un fino orador. Entre lo uno y lo otro pone la voz κρόταλον (*cfr. Nubes,* 448), o sea, un instrumento musical: «propiamente», dice el léxico *Suda* (2476, Adler; *cfr.* 2477), en concordancia con los escolios a aquel lugar de Aristófanes, «una caña hendida y preparada a propósito para sonar», y añade que se usa en vez de εὔγλωττος, εὔστομος, o sea, que habla o suena bien[1].

Explica Eustacio en comentario a *Ilíada* XI 160 que estos instrumentos podían ser fabricados con conchas o madera o bronce; o sea, que venían a ser castañuelas o sonajas. En latín el verbo *crotolare* designaba el sonido de las cigüeñas con su pico: lo que en el Diccionario de la Academia se designa con el verbo crotorar. Sea el pico de la cigüeña, al cerrarse su parte superior sobre

[1] D. Holwerda, *Scholia uetera in Nubes*, Groningen, 1977. Cito los textos griegos y latinos con las indicaciones usuales. Si uso alguna traducción, lo señalo en nota; si no, la explicación o la traducción es mía.

la inferior, sea las cañas originariamente al cerrarse los dedos que las usaban, era fácil que se identificaran con mandíbulas, labios y dientes y que se produjera así el sentido traslaticio de sonar bien o hablar sonoramente.

La edición aldina de Aristófanes con sus escolios es de 1498. Hay en Madrid por otro lado un manuscrito de Aristófanes (Matr. 4683, olim N 53) cuyos escolios al verso 260 de las *Nubes* coinciden con el *Suda* en la definición recordada y que vinculan el término κρόταλον a la precisión o penetración (τρανός), explicando que la persona a la que se llama κρόταλον expande penetrantemente el ruido de su voz como hacen los κρόταλα.

O directamente de las *Nubes* con sus escolios o bien del *Suda* debió de sacar el autor del *Crótalon* el título de esta obra. En cuanto al instrumento, él correctamente lo identificaba como «vocablo griego» y daba como equivalente en castellano «juego de sonajas, o terreñuelas»; no menos correctamente, una glosa latina, en ambos manuscritos del *Crótalon*, aclara que se trata de un tipo de instrumento musical *quo in deorum caerimoniis utebantur antiqui*[2]. En efecto, de este instrumento se habla, en circunstancias cúlticas, en el *de dea Syria* 44 de Luciano y en otros lugares (por ejemplo, en el fragmento 761 Pfeiffer —pero atribuido a un poeta incierto— de Calímaco).

El autor del *Crótalon* y el de la glosa andaban más acertados que López de Cortegana al traducir por «tañendo panderos y atabales» el latín *cymbalis et crotalis personantes* del *Asno de oro* (VIII, 24) de Apuleyo. Comparecen en Apuleyo esos crótalos cuando el asno ha sido comprado por un «echacuervo», el cual —y sitúo, pues, la frase en su contexto— «andaba con otros trayendo a la diosa Siria por esas plazas, villas y lugares, tañendo panderos y atabales y mendigando»[3]. O sea, que también en la novela se trata de unos sacerdotes de una diosa, por más pervertidos que Apuleyo los presente, que usan en ciertas ceremonias los crótalos. Podemos añadir ahora que las ceremonias en que se usaban correspondían a cultos orientales y de tipo mistérico, un filón que, como es sabido, había alimentado la especulación de los humanistas.

Con ese filón humanista habrá que poner en relación, entiendo, el nombre del autor del *Crótalon*, o sea, Cristóforo Gnofoso. La pintoresca propuesta de Menéndez y Pelayo, que convirtió un unánime Gnofoso en un Gnosofo que por lo demás no razonó, quizá respondía a la intuición, creo que básicamente correcta, de que la sabiduría y el conocimiento habían de celarse en el digamos apellido del autor. Pero más oportuna y razonable parece de entrada la propuesta

---

[2] Cito el *Crótalon* por la edición de A. Rallo, Madrid: Cátedra, 1990. A partir de ahora Rallo y la página correspondiente. Aquí Rallo, pág. 84.

[3] Cito esta traducción por la edición de Madrid: Alianza, 1988, con prólogo de C. García Gual; aquí, pág. 235. Las introducciones y prólogos, de Cortegana y de Beroaldo, por mi edición, «Diego López de Cortegana i Beroaldo», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, vol. III, Barcelona, 1988, págs. 363-81: Miralles 1988 a partir de ahora.

de Asunción Rallo, que no cambia el Gnofoso de los manuscritos y recuerda que en griego existe un sustantivo γνόφος; al cual se habría añadido un sufijo -*osus* latino para formar el híbrido *Gnophoso* según está escrito en los manuscritos. El léxico *Suda* (331, Adler) glosa γνόφος con σκότος, o sea, oscuridad, y añade el todavía más sombrío neutro βαθύ, que vendría a evocar lo más escondido y profundo. En el *Etimológico magno* (236, Gaisford) se habla del cielo nubloso y del aire que queda entre las nubes y nosotros, ζοφώδης *(*-ες*)*, que sería también opaco, oscuro, sombrío. Lo que nos recuerda que el adjetivo griego ζόφος, que igualmente significa oscuro, también podría esconderse en el Gnosofo de Menéndez y Pelayo. El *Etimológico magno* entiende que es lo mismo κνόφος que γνόφος y que en ambos se contraen y funden el adjetivo κενός y el sustantivo φάος, lo que vendría a querer decir algo así como una luz vacía de ella misma.

El conocimiento y uso del *Suda* y el *Etimológico magno* está documentado para España en el siglo XVI[4]. En cuanto a la formación enigmática de palabras —o a su interpretación mediante segmentos caprichosos— no es en esta época infrecuente, y puede considerarse relacionada con la pasión por los jeroglíficos; el trasfondo es que la sabiduría es desciframiento, sumidos los humanos en la oscuridad.

En el apellido o epíteto Gnofoso podríamos pues ver a alguien bajo el cielo nublado, a oscuras en el ámbito de una luz vacía de sí misma; a alguien que, en esas circunstancias, lleva consigo a Cristo, porque eso es lo que Cristóforo, su nombre, significa. Y lo que éste escriba sonará como los crótalos de los celebrantes de ciertos misterios antiguos; para romper penetrante la oscuridad y hacer que trasparezca la luz, la verdad que para este humanista es Cristo.

La música, el enigma —el sentido figurado, hasta la alegoría— son, para quien avanza por el mundo a oscuras con su cruz a cuestas y escribe el *Crótalon*, donaire, juego, buen humor. Porque nuestro Cristóforo Gnofoso es «natural de la ínsula Eutrapelia». Hecho también oportunamente relacionado por Rallo con un lugar del *Scholástico* (II, 17)[5] donde se atribuye a los griegos el haber sido «los primeros que ordenaron tiempos de plazer y oçio», y a este ocio, vinculado al placer y que antes se designó con el sintagma «el honesto ocio», dice Villalón que los griegos «llamaron eutrapelia». εὐτραπελία designa en efecto en griego la disposición a la broma feliz, el reír amable. Así como también una manera de hablar o un modo de discurso. A flexibilidad y capacidad de volverse en cualquier sentido (εὔστροφον) se refiere el *Suda* (3772, Adler), y a adaptarse con precisión naturalmente; también a hablar alguien como un loco o estulto, en

[4] J. López Rueda, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, 1973, págs. 265, etc.

[5] Rallo, págs. 81-2. Cito *El Scholástico* por la edición de J. M. Martínez Torrejón, Barcelona: Crítica, 1997, pág. 165.

el mismo sentido que la μωρία de Erasmo (3771, Adler: μωρολογία), o de tener alguien espíritu o carácter ligero (κουφότης). Hay en ello un exceso (ὕρις), razón por la cual se vincula a los jóvenes, la εὐτραπελία. Tovar, tras haber traducido, referido a los jóvenes, «también son amantes de la risa, y por eso son también burlones, pues la burla no es sino la insolencia educada» el lugar de Aristóteles *Retórica* II 12 (1398b), recomienda «acúdase aquí al original griego porque las palabras son intraducibles»; entre ellas εὐτραπελία, que vierte con «burla» y ὕβρις, en cuyo lugar ha puesto «insolencia»[6].

Al final de su encomio o elogio de la *Moría* personificada (68) recuerda Erasmo un proverbio griego que reza «a menudo un hombre estulto habla a propósito». Este hablar a propósito es lo que Cristóforo Cnofoso pretende con sus burlas, y por ello se naturaliza en Eutrapelia, que además es una de las Ínsulas Fortunadas en que naciera, según Erasmo, su Moría (8: *in ipsis insulis fortunatis*...). En la oscuridad del mundo, ese hablador que lleva a cuestas su cruz profesa programáticamente, con ruido penetrante, recurrir al juego, a la broma, hasta el exceso, para decir con insolencia la verdad. Un recurso típico de Luciano, de raigambre cínica[7], que fascinó a los humanistas, siempre atentos a las posibilidades del *serio ludere*.

## 2. Lo que parece y que hablen los animales

Con ser oportuna la comparación con la *eutrapelia* del *Scholástico*, en el *Crótalon*, estando al «Prólogo del auctor»[8], lo que éste pretende es usar bien el ocio, ocuparlo «en algo que fuesse digno del tiempo que en ello se pudiesse consumir»; el tiempo de la escritura es así tiempo delectable o apacible —como lo es el de la lectura, dirigido el tal prólogo «al lector curioso»— que redunda en universal beneficio: «escrebir cosa que en apazible estilo pudiesse aprovechar». Que se trate del tópico manido del *prodesse ac delectare* no significa que no sea aquí programático[9]. También es tópico pero programático lo que sigue, que concreta el sentido en que lo agradable es necesaria condición de lo útil o beneficioso: «Y ansí imaginó cómo, debajo de una corteza apazible y de algún sabor, diesse a entender la maliçia en que los hombres emplean el dia de hoy en vivir». Lo apacible del estilo no es sino la corteza dulce que envuelve

---

6 A. Tovar *Aristóteles. Retórica*, vol. II, Madrid, 1971, págs. 127 y 168.

7 R. Helm, *Lukian und Menipp*, Leipzig 1916; C. Miralles, «Los cínicos, una contracultura en el mundo antiguo», *Estudios Clásicos*, 61 (1970), págs. 347-77; J. Roca Ferrer, *Kynikos tropos. Cinismo y subversión literaria en la antigüedad*, Barcelona, 1974.

8 Rallo, págs. 83-7.

9 Horacio, *ars poetica* 333-4; *cfr.* 343-4. *Vid.* L. P. Wilckinson, *Horace and his lyric poetry*, Cambridge 1951 (2ª ed.), págs. 95-106. Sobre el origen de la oposición utilidad / placer y su relación con la verdad, B. Gentili y G. Cerri, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari, 1983.

un contenido preciso, la referencia constante a la maldad, al mal vivir, hoy, de los humanos; un contenido grave en el fondo y admonitorio («cosas graves, principalmente si son hechas en reprehensión») que nadie querría leer, pues, si no tuvieran esa corteza dulce.

Lo dulce para hacer tragar el fármaco al enfermo, o que lo use el maestro para hacer tragar al alumno su enseñanza, son tópicos desde antes de Lucrecio, que se sirve de ellos[10]. Que una obra de contenido aparentemente jocoso envuelva un contenido grave, serio (*serio ludere*, σπουδογέλοιον)[11], para así hacerse agradable al lector pero instruirle en una verdad profunda, esto era lo que creían los humanistas de ciertas obras de la antigüedad, como el *Asno de oro* de Apuleyo. Filipo Beroaldo el Viejo, en el colofón de sus comentarios a esa obra (Bolonia, 1500), la tenía por *speculum rerum humanarum*[12]. Así mismo, el gallo del *Crótalon*, ponderando a Miçilo lo admirable de cuanto le contará, acaba presentándolo como un espejo: «Verás, en conclusión, como en un espejo lo que los hombres son de su natural inclinación, por donde juzgarás la gran liberalidad y misericordia de Dios». Que fuera espejo, la obra, le parecía a Beroaldo en relación con su ser también *inuolucrum*, o sea, envoltura o funda o disfraz, que venía a cubrir las *mores* pero sin dejar de constituir una *imago uitae quotidianae*: «Y en este enbolvimiento de su historia se parescen y expressan nuestras costumbres y la ymagen de nuestra vida continuada», según tradujo Diego López de Cortegana. Este *inuolucrum* es la corteza, dulce pero que lleva dentro un contenido serio, decir la verdad, revelar la «natural inclinación» de los hombres. Volviendo al «Prólogo del auctor» del *Crótalon*, éste explica[13] que a ningún hombre «aplaze que en sus flaquezas le digan la verdad» y que, «por tanto, procuré darles manera de doctrinal abscondida y solapada debajo de façiçias, fábulas, novelas y donaires, en los cuales, tomando sabor para leer, vengan a aprovecharse de aquello que quiere mi intençión». O sea, la variedad del diálogo, básicamente la alternancia de lo admirable y narrativo con lo ejemplar y reflexivo, implica esa mezcla de lo jocoso y lo serio, de lo delectable que transparenta siempre lo grave que lleva dentro. Tal como sucede en muchas obras de antiguos y modernos y de contenido profano, que cita a continuación Cnofoso mezclando los que fundamentalmente narran con quienes sobre todo reflexionan, y acabando con el ejemplo de Cristo, que «enseñó con parábolas y exemplos al pueblo y a sus discípulos la doctrina celestial».

---

[10] Lucrecio I 936 (*cfr.* IV 11) y sigs. (compárese el prólogo íntegro del libro IV), con el comentario de Quintiliano III 1,4. *Vid.* E. Valentí, *T. Lucrecio Caro. De la naturaleza. Libro primero* (introd. y comentario por), Barcelona, 1948, págs. 273-4.

[11] L. Giangrande, *The use of spoudogéloion in greek and latin literature*, La Haya, 1972.

[12] Recuerdo que las citas de Beroaldo, como las de la traducción de Cortegana, son según Miralles 1988.

[13] Rallo, págs. 83-4.

Beroaldo mismo, también traducido por Cortegana, llama a la historia del asno que es un hombre «enbolvimiento y escuridad de transformación», que amplía el más escueto *transmutationis inuolucro* del original. La finalidad de tal encubrimiento —la gravedad de la obra se esconde tras un disfraz de levedad, de cosa placentera y jocosa; la gravedad y contención del hombre dentro de la ridiculez y salacidad del asno— es «de passo notar y señalar la natura de los mortales y costumbres humanas, porque seamos amonestados que nos tornamos de hombres en asnos quando como brutos animales seguimos tras los deleytes y vicios carnales con una asnal necedad y que no reluce en nosotros ni una centella de razón ni virtud; y en esta manera el hombre, según que enseña Orígenes en sus libros, es hecho como cavallo y mulo, y assí se trasmuda el cuerpo humano en cuerpo de bestia».

Leemos en el *Crótalon*, en consonancia con esta interpretación común del *Asno de oro*, que «cuando los hombres están ençenegados en los vicios, y principalmente en el de la carne, son muy peores que brutos»[14]; lo cual se dice a propósito del hombre al que Circe convirtió en cerdo y, así transformado, se negó luego a recuperar su humana figura «teniendo por más felice el estado y naturaleza de puerco», materia de un diálogo, y por ello obra excepcional, de los *Moralia* de Plutarco (959b-999b) que ya había usado Giovambatista Gelli para su *Circe* (1548)[15]. De hecho, que en el *Crótalon* se aproveche este diálogo de Plutarco[16] no es casual, como, por lo demás, nada responde al azar en esta obra calculadísima. ¿O no estamos ante un gallo que habla y que ha sido, en una cadena de transmigraciones o transformaciones diversas («en las transformaciones de que en los diversos estados de hombres y brutos se escriben en el proceso del libro»)[17], tanto otros animales como diferentes hombres? Por fuerza, pues, los animales han de participar de lo humano y, en ocasiones por lo menos, sacar ventaja a los hombres; ventaja en lo que hace a la razón y a la virtud, como hemos visto que neoplatónicamente sostenía Beroaldo traducido por Cortegana. En el segundo de estos conceptos, clave en el humanismo, se centra Cnofoso («Y aún hay muchas fieras que sin comparación los exceden en el uso de la virtud»)[18] para sostener, siguiendo a Plutarco y contra la opinión de los estoicos, que en el hombre lo animal y lo humano coexisten y que no siempre es claro, antes al contrario, que, tocante a virtud —la *areté* de los griegos, la *virtute* de Dante—, sea preferible la condición humana.

---

14 Rallo, pág. 85.

15 M. T. Clavo, «*El Grilo* y la sátira del humanismo en Maquiavelo y Geli», en prensa en las Actas del Congreso Plutarqueo de Barcelona, 2003.

16 J. Bergua, *Estudios sobre la tradición de Plutarco en España (siglos XIII-XVII)*, Zaragoza, 1995, págs. 196-238.

17 Rallo, págs. 84-5.

18 Rallo, pág. 85.

Se trata sin duda de una nueva paradoja. Es paradoja que lo beneficioso para los hombres, como quiera que comporta denuncia de la realidad, en forma de verdad amarga, se les haya de servir edulcorado, porque, si no, no lo aceptan («a ninguno aplaze que en sus flaquezas le digan la verdad»)[19]; y es también paradoja que un animal pueda mostrar más virtud que un hombre. En el fondo de ambas paradojas alienta otro venerable tópico, que la verdad no está sin más en la apariencia o la opinión recibida sino que aquella, la verdad, anda a menudo paradójicamente envuelta o encubierta por ésta, la apariencia u opinión común: como en un *inuolucrum* que la contiene dentro, dependiendo del lector si oscuramente la revela o bien la oculta. Por esta razón, antes incluso de discurrir, siguiendo el *de bruta rationi* o *Grilo* de Plutarco, sobre la excelencia de las fieras respecto de los hombres, el relato del *Crótalon* se detiene en el *agón* o enfrentamiento entre dos músicos, Evangelista y Tespín, para mostrar un caso en el que quien según las apariencias había de ser peor se revela a todas luces mejor.

En el mundo caracterizado por la maldad humana («los vicios de su tiempo» es el tema de la «reprehensión» del gallo al zapatero)[20], lo que realmente es, la virtud, no resplandece sino que resulta oscurecida por las apariencias, razón por la que el autor, que lleva la verdad consigo (la verdad de Cristo: Cristóforo), guía a sus lectores por la oscuridad, a la fuerza inmerso en ella (Cnofoso). Metáfora de la oscuridad en la que, a fuerza de relatos delectables, va haciéndose la luz es el momento del canto del gallo, que ocupa, entre el sueño («mi sabroso y bienaventurado sueño, holganza tan apazible de todas las cosas», dice Miçilo)[21] y el trabajo, antes del amanecer, la duermevela en que aparecen los sueños «que quedan después»[22].

Yámblico cuenta en la *Vida de Pitágoras* que éste se servía de la música (116) y la recitación de los poetas (163) para enmendar las costumbres de los hombres, contribuir a su salud y enderezar sus almas. Y dice igualmente (65) que Pitágoras liberaba a sus discípulos del sopor nocturno y el aturdimiento del sueño mediante cantos y melodías. Del mismo modo, el *Crótalon* se sirve del sonido de su instrumento, que es el habla y el discurso, el canto del gallo, para castigar las costumbres de un tiempo en que se cumplían las condiciones que en *Génesis* 6 llevaron a Yahveh a hundir el mundo bajo el agua del diluvio («Que toda carne mortal tiene corrompida y errada la carrera y regla de su vivir»; *cfr.* «para te probar cuánto esté corrompida la regla y orden de vivir en los hombres y cuán torçido vaya todo el común»)[23]. Y del mismo modo Pitágoras practica en

---

[19] Rallo, pág. 83.
[20] Rallo, pág. 84.
[21] Rallo, pág. 89.
[22] Rallo, pág. 84.
[23] Rallo, págs. 83 y 415 respectivamente.

forma de gallo con Miçilo la liberación por su canto que antaño había practicado en persona con los pitagóricos, sus discípulos.

Así, cada canto del gallo —y cantos se llaman los capítulos del *Crótalon*— lleva a la luz a Miçilo, y, con él, a los lectores del diálogo. Produce en los lectores, llevados por lo que el gallo cuenta en sus cantos, un acceso a la luz. Hasta que el gallo es víctima de unas mujeres. Es verdad que los clérigos son constantemente objeto de pullas y censura en el *Crótalon*, pero igualmente o más las mujeres y su lascivia, peligrosamente en relación a menudo con la magia o brujería. Como en el *Asno de oro*. Se recordará al respecto el modo tan alegórico y minucioso, Ariosto incluido, en que es expuesto, mediante el relato («debajo de una graçiosa historia»), el sentido de la parábola evangélica del hijo pródigo («que Cristo dixo por San Lucas en el capítulo quince»)[24]. Pues bien, unas mujeres, caracterizadas por la «disoluçion, desenvoltura, desvergüenca y poco recogimiento que en ellas en este tiempo hay»[25], «con temeraria libertad» robaron a Miçilo su gallo y, tras maltratarlo y darle muerte, «de común acuerdo hiçieron çena opulenta dél»[26].

El modo como es descrito el cruel sacrificio del gallo, y la caracterización de las mujeres por «sus vanos apetitos» y «sus lascivias y adúlteras fiestas»[27], casi como ménades desenfrenadas en las fiestas de Carnaval, presentan a quien llevaba a Miçilo a la luz como una víctima propiciatoria, como una suerte de chivo expiatorio. Sacrificado el cual, un vecino de Miçilo viene a substituirlo; en el sentido de que, a partir de ahora, en el tiempo que no será ya objeto de la escritura, conversará con Miçilo y será su amigo. Él mismo se lo dice: «la falta que el gallo hizo a tu buena compañía y consolaçión la procuraré yo suplir con mi hazienda, fuerças y cotidiana conversaçión»[28]. Pues bien, ese vecino que había entrado en la obra poco antes, preparándose así este papel, que tan al final le corresponde, de suplente del gallo-Pitágoras en la amistad del zapatero, tiene un nombre también griego: se llama Demophón. Y, aparte de ser el nombre de un personaje con su historia en el mito de Deméter y en los misterios de Eleusis —en su tierna infancia la diosa misma lo había sometido a un ritual frustrado de inmortalidad—[29], lo que más llama la atención es lo que el nombre en cuestión significa en griego; a saber: que ilumina a la gente, que lleva luz al pueblo. Tal

---

24 Rallo, pág. 161.

25 Rallo, pág. 442.

26 Rallo, pág. 436.

27 Rallo, pág. 439.

28 Rallo, pág. 444.

29 Todo lo cual se cuenta en el himno homérico II, *a Deméter*, versos 215-67. Sobre su relación con los misterios y el sentido de su nombre, *vid.* F. Cassola (edición al cuidado de), *Inni omerici*, Milán, 1986 (3ª ed.), págs. 23-6 y 476.

parece que quien se ofrece como substituto del gallo en la conversación con Miçilo signifique, estando al sentido de su nombre griego, la función iluminadora, pues, del gallo sobre el zapatero y, por medio de la escritura de su diálogo, sobre todos los lectores.

En la ficción verdadera que el diálogo establece, el animal amonesta al hombre, y es el animal quien va hilvanando los relatos, los apólogos, que llevan al zapatero —un hombre humilde, que vive trabajosamente de su oficio— a la verdad, a través de encubrimientos, en un mundo a oscuras. La sorpresa, ante un gallo que habla —el efecto cómico de lo *aprosdóketon*, o sea de lo inesperado—, se resuelve en admiración, en expectación: en apertura a la luz. El mismo efecto que, según Yámblico, Pitágoras lograba sobre sus discípulos con la música y la recitación de poemas.

Para tener el efecto que persigue, quien lleva a Cristo, o sea, a la luz, a cuestas en la oscuridad de esta vida, ha de haber asumido algunas paradojas, como por ejemplo que los contrarios no se excluyen, que los hombres viven como bestias, que no debe nadie fiarse de las apariencias. Retomemos pues un momento ahora la consideración de la imitación del *Grilo* plutarqueo y la del *agón* entre Evangelista y Tespín.

Por lo que respecta a este certamen, es prácticamente la puerta de entrada a la ficción verdadera. La melodía y el canto, la canción, se presentan como el núcleo de un espacio de excepción, cuando la peste asola la ciudad y los que hasta ahora han podido escapar de la muerte buscan alejarla también de su pensamiento con una serie de diversiones. No sólo se trata de un tema tradicional, dos cantores que compiten por un premio, que se halla en Grecia y en otras partes, sino que, respondiendo a la técnica de cortar episodios o historias de diversas obras de Luciano y coserlas con otro orden e intención en su *Crótalon*, Cnofoso traspone aquí un relato del opúsculo *Contra quien, no teniendo educación, compra muchos libros* (8 y sigs.); se sirve de él a las claras, pero, para sus fines, reequilibra a su modo lo que cuenta Luciano; dispone polarmente las dos escenas de la actuación de los músicos y extrae segmentos textuales del original griego para engarzarlos con finalidades propias en el texto que el canto del gallo produce. La historia es que el llamado Evangelista —cuyo nombre responde al del personaje de Luciano de que procede, εὐάγγελος— se viste, sí, con esmero y riqueza y lleva un instrumento precioso, una vihuela de excelentes maderas y clavijas de oro y adornada con piedras; pero, cuando la tañe, lo hace «de tal manera que a juizio razonable que no fuese piedra, pareçería no saber tocar las cuerdas más que un asno»[30]; cuando se pone a cantar, «la canción era muy fría y cantada sin algún arte, gracia y donaire de la música», lo que mueve

30 Rallo, págs. 96-9.

al público «a escarnio y risa». La admiración inicial, cuando por sus ropas e instrumento parecía artista consumado y experto, se ha trocado así en burla. El otro, en cambio, se llama Tespín, o sea, Tespis, y su nombre también procede de Luciano; es la antítesis del anterior: «pobre, mal vestido y peor ataviado en cabello y apuesto» y su vihuela de la peor madera y tosca. El público se ríe de él, pero antes: su aparición «a todos los que estaban en el teatro movió a risa y escarnio». En cambio, cuando toca y canta, «hazía hablar las cuerdas con tanta exçelençia y melodía que llevaba los hombres bobos, dormidos tras sí»[31]. Después, cuando ha salido a relucir la verdad, no el escarnio del público sino el premio de los jueces recibe. Y entonces, lo que ha pretendido Evangelista («por sola la aparieñçia de tus riquezas pensaste ganar el premio, no sabiendo en la verdad cantar ni tañer») es explícitamente asimilado a la mentira y al engaño y en cambio Tespín declarado «músico de verdad sin aparençia ni fiçión».

Cuando a continuación el gallo explica a Miçilo por qué le ha contado esto, dice haberlo hecho «porque me dixiste que con aparato de palabras no pensasse dezirte grandes mentiras»[32] y porque no quiere que el zapatero piense de él que es «como este músico Evangelista». O sea, que para que el zapatero esté seguro de que él le dirá siempre la verdad. Y ésta es la razón por la que el apólogo del certamen tiene importancia liminar, a las puertas de una serie de relatos y reflexiones, en boca del gallo, que podrían parecer, por extraordinarios, falsos o paradójicos. Porque, del mismo modo como cuando se habla jocosamente se dicen cosas graves, cuando se usa el lenguaje de la ficción se está diciendo la verdad, en el *Crótalon*.

Una verdad que resulta inequívocamente la historia contada, como en este caso, o bien que hay que demostrar, más allá del dominio de la lengua, la expresión y la escritura que pueda acreditar el texto. Así, cuando usa el *Grilo* plutarqueo, las palabras del gallo, según él mismo afirma («Yo espero que no te parezcan sophísticos argumentos, sino muy en demostraçión»[33]), buscan aportar pruebas, convencer demostrando la «virtud» de los animales («la bondad y sosiego de la vida de las fieras, y aun la ventaja que en su natural hazen a los hombres»). No sofismas ni encantamiento producido por «tu elocuencia y manera de dezir» sino, desde el principio, establecimiento de «la verdad»: filosófica y no sofísticamente (aduciendo hasta «un principio de philosophía que es universalmente verdadero»)[34], y procediendo «según las leyes de retórica»[35]. El gallo moviliza la razón para persuadir («Es tan efficaz, gallo, tu persuasión...»; *cfr.*

31 Rallo, págs. 97-8.
32 Rallo, pág. 99.
33 Rallo, pág. 107.
34 Rallo, pág. 110.
35 Rallo, pág. 114.

«cuán efficazmente te has esforçado a me persuadir esa tu opinión...»)[36], para convencer al zapatero («Parece, Miçilo, que te vas convençiendo y haciéndote de mi sentencia...»)[37]. Y hasta llega, más allá de Plutarco, a defender que los animales pueden ser salvados por Dios, bien es verdad que usando a su gusto los salmos 35 (36) y 72 (73), sobre la base de que los hombres, bajo el peso de sus pecados, son más animales que los animales mismos. Lo cual dice en términos que recuerdan a Cortegana traductor de Beroaldo: «Dime, ¿qué más bruta bestia puede ser que el hombre ençenegado en un viçio de la carne, o avariçia, o soberbia, o ira, o en otro cualquiera pecado?» (*cfr.* «cuando los hombres están ençenegados en los viçios, y principalmente en el de la carne, son muy peores que brutos»)[38]. Una verdad, pues, a la que se llega por medio de demostración, reflexivamente, por la rectitud de las razones aportadas y no por el encanto de las palabras y los sofismas. En la historia del certamen era en cambio el relato el que revelaba que se llega a la realidad más allá de las apariencias; pero la exigencia de la verdad actuaba igualmente como norte del narrador.

Para llegar a la verdad, en medio de las tinieblas, para ser iluminados, los lectores habrán de acomodarse, como Miçilo, a confiar en las palabras del *Crótalon*. Primero habrán de aprender que no la apariencia sino la realidad cuenta; que importa lo que es, no lo que parece. Luego, que el animal tiene más virtud que el hombre. Así, el tema es ya de entrada la verdad, y es un tema inseparable del modo de realización literaria de esta obra que consiste en imitación, apropiación, emulación o variación, con métodos que van por ejemplo de la parodia al centón pero siempre mezclando, contaminando, desde tonos y géneros a segmentos textuales. Parece que la verdad haya de resultar de coser ideas, reflexiones, discusiones, relatos, historias manipuladas, arrancadas, en un continuo textual nuevo que, paradójicamente pues es tan compuesto, tiene una unidad que le viene del propósito constante de llegar a la luz, de iluminar, en medio de la oscuridad del mundo, a los hombres.

## 3. La Verdad

La Verdad aparece personificada en el *Crótalon*[39]. Comparece, junto con su madre la Bondad, como protagonista de una suerte de alegoría que es a la vez relato y enseñanza: casi un mito. Esta Verdad falta del mundo y de ello se siguen

36 Rallo, págs. 122 y 117 respectivamente.

37 Rallo, pág. 117.

38 Rallo, págs. 123 y 83 (ya citado antes) respectivamente.

39 A. Rallo, «Historia de la Verdad y de la Justicia: recepción y variaciones de un tópico clásico», en G. Cabello y J. Campos (coords.), *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*, Universidad de Málaga, 2002, págs. 35-50.

«grandes daños»[40]. El mito pone así el mundo del revés, patas arriba. El mundo como está realmente. Para encontrarla, lo excepcional y extraordinario han de substituir a lo normal y ordinario de cada día; este mundo del revés ha de ser dejado atrás y ha de penetrarse en lo imaginario y simbólico. El Cnofoso lleva a la Verdad por medio de los *Relatos verdaderos* de Luciano, una obra que suele denominarse *Historia verdadera*. Es decir, siguiendo el relato que es verdad de Luciano, lleva a la Verdad a través de la oscuridad que impera, aunque no impida la visión, en el vientre de la ballena que se ha tragado con nave incluida a los navegantes de Luciano que son ahora en el *Crótalon* navegantes hacia el nuevo mundo que se encuentra más allá de «las Islas Fortunadas que llaman de Canaria»[41]. Esta Verdad vive, pues, en una choza dentro de la ballena, con la Bondad su madre: ambas al margen de la sociedad de los hombres, que han prescindido de ellas, dejándolas de lado, quitándoselas de encima. Después de una época, irremisiblemente perdida, en que vivían entre los humanos —que eran, pues, buenos y decían la verdad—, hoy en el mundo reciben honor la Mentira y la Codicia junto con la Riqueza.

La idea de que una virtud principal se ha alejado definitivamente de este mundo, desertando de una realidad en que dominan los vicios, es frecuente en el mundo antiguo y suele formularse por medio de su personificación en figura femenina. En *Trabajos y días* 197 y sigs. se habla de un tiempo en que abandonarán a los hombres Aidós y Némesis «y quedarán los amargos dolores / para los hombres mortales, y no habrá protección del mal». *Aidós* es el sentido del honor y la vergüenza, una fuerza que nace de dentro de los hombres y hace que se respeten unos a otros; en cuanto a Némesis, es una fuerza exterior, que se origina en la reprobación de los demás, pero que, combinada con la anterior (*cfr. Ilíada* XIII 121-122), es condición del respeto mismo. Como virtud, *aidós* acompaña en otros textos (por ejemplo, en el *Protágoras* de Platón), a la justicia (*dike*). Personificada, Dice suplanta a las Aidós y Némesis de Hesíodo en los *Fenómenos* de Arato (vv. 96 y sigs.): estaba entre los hombres, los visitaba después; finalmente ya no tiene tratos con ellos: se ha quedado, como una señal, fija en el cielo inmutable. La Justicia comparece con Pudicitia, es decir Aidós, en la sátira VI de Juvenal. Justicia y Verdad reaparecen juntas a la muerte de Palamedes en el *Heroico* de Filóstrato (33). Las postreras palabras de este héroe («Te compadezco, Verdad, pues tú has muerto antes que yo») implican que, cuando la injusticia y el engaño prevalecen, la Verdad desaparece y muere, pero la Justicia de verdad está de la parte de la víctima.

---

40 Rallo, pág. 394.
41 Rallo, pág. 399.

Por otro lado, la Verdad aparece ya personificada en el *Fedro* platónico[42], justo inmediatamente después de que se hable de las sucesivas estancias de las almas en cuerpos humanos o animales: «Es entonces cuando un alma que ha estado en un cuerpo humano encarna en uno animal, o cuando el que un dia fue hombre, abandonando la forma animal, vuelve de nuevo a hombre»: 249b). Para que esto sea así, el alma tiene que haber visto la Verdad («no llegará a esta forma el alma que nunca ha visto la Verdad»; *cfr.* 249e: «toda alma humana por condición de su naturaleza ha contemplado las verdaderas realidades de las cosas, ya que, de no ser así, no hubiera encarnado en ese ser viviente»). Y la recupera en un proceso de perfeccionamiento («iniciándose en misterios perfectos»: 249d) por medio del recuerdo («contemplando la belleza de este mundo y acordándose de la verdadera»). Sin embargo, en la caída a este mundo, muchas almas llegaron a «olvidarse de los santos espectáculos que habían visto en su dia» (250a) y «son pocas las que quedan con suficiente poder evocador». Añádase que, en las réplicas terrenales de las virtudes, «no hay ningún resplandor» (250b) y «no es sino a duras penas, por medio de órganos confusos, como únicamente unos pocos, yendo a las imágenes de aquéllas, contemplan los rasgos genéricos de lo reproducido». La Belleza, ahora personificada también, sólo resplandecía cuando el alma acompañaba a los dioses: «éramos entonces iniciados en el que es lícito llamar el más bienaventurado de los misterios».

Belleza y Bondad van tan usualmente juntas, en el pensamiento antiguo, que no ha de sorprendernos encontrar en el *Crótalon* a la Bondad en vez de la Belleza del *Fedro*. Madre e hija se hallan en el libro castellano prisioneras en la oscuridad del vientre de la ballena; encontrarlas es sólo posible por el recuerdo del gallo de sus sucesivas metamorfosis o reencarnaciones.

En el *Crótalon* el gallo contrahace en el canto XVIII la narración de Luciano en sus *Relatos verdaderos* hasta el momento en que los navegantes engullidos por la ballena topan con un viejo y su hijo, que llevan una vida humilde, sencilla y digna, en aquellos extraordinarios parajes, y éstos los acogen como huéspedes (I 33 y sigs.). Quien en el *Crótalon* nos guía por la oscuridad de dentro de la ballena trueca el viejo por «una vieja de edad increíble»[43] que resulta ser la Bondad, y el hijo por «una donzella de la más bella hermosura y dispusiçión que nunca naturaleza humana crió; la cual, aunque debajo de paños y vestidos pobres y desarrapados, representaba çelestial dignidad, porque por los ojos, rostro, boca y frente echaba un resplendor que a mirarla no nos podíamos sufrir, porque nos hería con unos rayos de mayor fuerça que los del sol, que como tocaban el alma

[42] Me sirvo, para citar el *Fedro*, de la traducción de L. Gil: *Platón. Fedón, Fedro*, Madrid: Alianza, 1995, págs. 212-4.

[43] Rallo, pág. 403.

éramos ansí como pavesa abrasados, y rendidos nos postramos a la adorar»[44]. Ni que decir tiene que esta doncella es la Verdad.

En el *Crótalon* la historia en el vientre de la ballena, por más que discurra siguiendo de cerca a Luciano —pero de él separándose en la fábula o mito de la Verdad—, tiene presente el relato veterotestamentario del libro de *Jonás*: cómo, huyendo de Yahweh por evitar el cumplimiento de sus designios, Jonás fue sorprendido en el mar por una tempestad y engullido por un gran pez en cuyo interior comprendió que «quienes sirven a vanidades mentirosas / se alejan de la misericordia» de Dios (Jon. 2, 9), el cual, tras dejarlo tres días con sus noches en el vientre del gran pez, lo salvó para que profetizara en su nombre. El *Evangelio* de Mateo (12, 34 y sigs.) interpreta la vicisitud de Jonás como trasunto de la muerte del Hijo del hombre, como señal dado a «una generación perversa y adúltera» a la que advierte de que hay en aquella historia «algo más que Jonás» y que «la reina del Mediodía resucitará con esta generación el dia del juicio y la condenará». Por otro lado, la contemplación de la Verdad, de la que el narrador del *Crótalon* queda enamorado y se ofrece «a su perpetuo serviçio pareçiéndome que en el mundo no había cosa más perfeta que desear»[45], puede entenderse platónicamente, pues sólo el alma que la ha visto puede luego recordarla, hallarla en la realidad —desde luego irremisiblemente corrompida—, como se dice tantas veces en el *Crótalon* y como la misma Verdad de esta obra confirma con tantos ejemplos.

Tanto la manera de presentar su belleza, resplandeciente a pesar de sus harapos, como en general el momento del *Crótalon* en que la Verdad hija de la Bondad se revela a los navegantes, en el contexto preciso del mundo simbólico en el interior del maravilloso monstruo marino, todo parece remitir a la *Nuda Veritas* que Panofsky caracteriza como «una de las personificaciones más populares en el arte del Renacimiento y del Barroco»[46]. Aquí no literalmente desnuda sino vestida de su pobreza, con una forma simbólica de desnudez que se llamaba *nuditas temporalis*[47] y que no resulta incompatible, como hemos visto, con la exaltación de su belleza celestial ni desde luego con el hecho de que los humanos sintieran ante ella «miedo... por la reverençia» que «tal alta magestad les imponía»[48].

Vestida de blanco la volvemos a encontrar en *Imagines* I 27, 3 de Filóstrato; y al lado ahora de «la puerta de los sueños» y del Sueño mismo personificado o Óneiros, que es aquí presentado como quien conduce a quien duerme y sueña a

---

[44] Rallo, pág. 404.

[45] Rallo, pág. 411.

[46] E. Panofsky, *Studies in Iconology*, Nueva York, 1962; trad. española, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972, pág. 216.

[47] *Ibidem*, pág. 213.

[48] Rallo, pág. 405.

través de la verdad, o como quien le hace atravesar la puerta de la verdad. Sin duda el trasfondo es *Odisea* XIX 560 y sigs., donde hay dos puertas de los sueños, una que produce engaños «trayendo palabras sin efecto», como tradujera Segalà, y otra que deja salir sueños que anuncian «cosas que realmente han de verificarse»[49]. En esta última puerta, pues, coloca Filóstrato a la Verdad. Pervulgadísima, esta alegoría fue retomada por Virgilio en su *Eneida* (VI, 893 y sigs.).

La relación entre sueño y verdad nos vuelve a colocar, como sabemos, ante un tema recurrente en el *Crótalon*, en el que las palabras del gallo siempre pueden considerarse prolongación de las verdades que algunos sueños traen consigo, sacándonos de la oscuridad, del sopor, pitagóricamente, hacia la luz y la comprensión y el conocimiento. Y siempre teniendo presente que, en términos literarios, de escritura, la duda entre el engaño y la verdad es constante, a menudo explícita en las intervenciones del zapatero. En efecto, el *Crótalon* retoma largamente, antes del episodio de la ballena, la cuestión de la credibilidad del relato fantástico, una cuestión irónicamente planteada y debatida ya por Luciano[50]. Por una parte, parece que se asegura que «todas las cosas que se dizen, si bien se quieren mirar, muestran en sí una verosimilitud que fuerçan al entendimiento humano a las creer, porque luego reluze en ellas aquella deidad de la verdad que tienen en sí»[51] —o sea, que la verdad puede reconocerse, en términos platónicos, porque en ella se encuentra la Verdad que nuestra alma ha visto y puede recordar—, pero, por otra parte, hay circunstancias, entre las cuales la autoridad de quien habla, que pueden causar que «aun la mentira» sea «tenida por verdad».

En cambio, en términos morales, la cuestión parece más nítida, a pesar de tanta oscuridad y tiniebla. En su mito, el *Crótalon* atribuye a la Codicia, también personificada, la entronización en el mundo de la Riqueza y la Mentira, no menos personificadas, las cuales, «andando de casa en casa» convencieron a los hombres de «que no había otra nobleza, ni otra feliçidad sino ser rico un hombre y que el que no poseía en su casa a la riqueza era ruin y vil; y ansí se fueron todos corrompiendo y depravando en tanta manera que no se hablaba ni se trataba otra cosa en particular ni en común»[52].

Así, en el mundo la situación es en definitiva clara: imperan el engaño y el afán por codicia de ser todos ricos, y la verdad y la bondad ya no tienen trato con los hombres. En el *Crótalon* la codicia se ha definitivamente enseñoreado

[49] Cito como digo por la traducción de L. Segalà, *Homero. Odissea*, con introducción de C. Miralles, de Ediciones B de Barcelona, 1990, pág. 216.

[50] A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma, 1998, en especial págs. 137-40.

[51] Rallo, págs. 397-8.

[52] Rallo, pág 407.

de la humanidad por la riqueza atribuida al Nuevo Mundo. Por eso sólo en la irrealidad maravillosa del interior del pez enorme queda lugar para la virtud. Por eso, literariamente, hay que buscar los intersticios de la realidad, los sueños «que quedan después», las paradojas, para lograr que la verdad aflore: poner el mundo del revés mediante la sátira y la alegoría. Al precio de mezclar lo verdadero con lo falso: porque, por la situación real, lo verdadero tendrá que parecer falso a los no advertidos, a quienes no entiendan que el camino hacia la luz pasa por las tinieblas en que está el hombre sumido. Lo falso no es así lo contrario de lo verdadero sino su paradójica condición, ficción y uso de los clásicos mediante.

El debate entre lo falso o ficticio (ψεῦδος) y lo verdadero (ἀληθές), la paradoja de que lo narrado es cierto porque es inventado o tomado de la tradición, se halla formulado al principio de los *Relatos verdaderos*. Pero otra obra de Luciano, *Sobre no prestar fácilmente confianza a la calumnia*, conviene considerar al respecto. Retengamos, por no separarnos mucho del rétor de Samósata, que ἄγνοια significa ignorancia —no saber o andar alguien errado— y que διαβολή es denigración, querella y calumnia. Pues bien, dice Luciano al principio de este opúsculo que ἄγνοια es cosa terrible y «causa de muchos males para los hombres, porque derrama como una tiniebla sobre las cosas y deja la verdad a oscuras y la vida de cada cual ensombrece», y al final (32) retoma el principio para volver a asegurar que la ignorancia (ἄγνοια) causa muchos males así como «el hecho de que el modo de vida de cada cual sea a oscuras». Si un dios quitara esa oscuridad, entonces la διαβολή —o sea, la denigración hasta la calumnia, que implica ocultación de lo que es, engaño—, «huiría, falta de lugar, hasta precipitarse en el abismo, en la medida en que toda la realidad quedaría iluminada por la verdad».

En el *Crótalon* quien ha tenido que huir es la Verdad, y la vida se caracteriza por la ignorancia y la denigración calumniosa: consiste en engaño. Que se haya escogido la verdad como virtud cuya ausencia del mundo es más significativa comporta este juicio en concreto sobre la realidad dominada por la codicia, un mundo en el que todos quieren medrar y sólo la riqueza es universalmente reconocida como felicidad.

En esto —que ya ha quedado ilustrado, pero que se echa de ver en muchos otros lugares en el canto XVIII y a lo largo de toda la obra— coincide el *Crótalon* con una obra singular, la anónima *Segunda parte* (Amberes 1555) del *Lazarillo*[53]. La coincidencia ha llevado a pensar en un autor común o en una fuente común. Por mi parte, no voy más allá del análisis de la coincidencia, que es evidente.

[53] Ediciones de B.-C. Aribau en la B.A.E., vol. III, *Novelistas anteriores a Cervantes*, págs. 91-109 (cito Aribau a partir de ahora), y P. M. Piñero, *Anónimo y Juan de Luna, Segunda parte del* Lazarillo, Madrid: Cátedra, 1988 (cito Piñero).

Creo que la confrontación del relato del *Crótalon* con el de la *Segunda parte* citada, que llamaré *Lázaro entre los atunes*, arroja luz sobre una y otra obra y sobre los respectivos pasajes correspondientes, pero que no proporciona pruebas de la relación entre ambos, máxime habida cuenta del carácter no acabado o incompleto de la redacción del capítulo XV del *Lázaro entre los atunes* y de que la reaparición de la Verdad en sueños al protagonista, en el capítulo XVII[54], parece implicar una relación anterior, entre la Verdad y Lázaro, que no se corresponde con la brevedad del capítulo XV[55] ni con la promesa que allí hace el yo narrador al destinatario de su obra de enviarle, «cuando sea vuestra merced servido, si quisiere», «la relación de lo que con ella pasé»[56]. Como si guardase el relato de aquel encuentro para otra ocasión y el resultado, si llegó a haberlo, no nos hubiese llegado.

Estando a lo que tenemos, la obra trata de la transformación de Lázaro de Tormes en atún y de las peripecias de éste entre estos peces, en un relato —de hechos de armas y de intrigas cortesanas— que se ha creído crítico de la corte de Carlos V[57]. Cuenta, pues, como la novela de Apuleyo, una transformación animal como realmente sucedida bajo la autoridad, también, de la primera persona narrativa. En el *Lázaro entre los atunes* hasta que milagrosamente se encuentra Lázaro con la Verdad no se produce, al cabo de poco, la vuelta de éste a su anterior apariencia humana. Lo que inequívocamente permite interpretar a esta personificación divina («me dixo ser hija de Dios»)[58] como contrafigura de la Isis del *Asno de oro*.

Fingiendo y disimulando ha estado Lázaro desde que se convirtió en atún, por no despertar sospechas. Cuadra, pues, que la Verdad se le revele cuando va a dejar de ser atún. Pero, recobrada su figura de hombre, Lázaro se ve obligado a seguir mintiendo. Si no hay lugar para la verdad en el mar, menos tiene entre los hombres. Este Lázaro que vuelve a casa ha de ser, como Ulises, reconocido por su mujer; pero ni ella ni el arcipreste —cuya función en la historia certifica que la mujer no era Penélope— lo reconocen, en primera instancia, porque, como finalmente advierte el propio Lázaro, el tiempo en que ha vivido bajo el mar le ha mudado el color. Así, a una anagnórisis frustrada ha de suceder una anagnórisis sin reticencias, plena. Se produce, finalmente, pero no sin que, entre la una y

54 Aribau, pág. 107b; Piñero, págs. 246-7.

55 «El capítulo tiene toda la pinta de haber sido recortado de mala manera y a última hora, o por el autor o por el editor, por razones que no vemos claras. Dos referencias posteriores a la Verdad en las páginas siguientes (cap. XVI, pág. 232, y cap. XVII, págs. 246-7) parecen confirmar que el dicho capitulillo era más extenso»: Piñero, pág. 29.

56 Aribau, pág. 107b; Piñero, pág. 231.

57 R. E. Zwew, *Hacia la revalorización de la Segunda parte del* Lazarillo *(1955)*, Valencia, 1970.

58 Aribau, pág. 105b; Piñero, pág. 231.

la otra, se encuentre segunda vez Lázaro con la Verdad: «prometiste en la mar de no me apartar de ti», le dice ella —pero no está la promesa en el texto—, «y desque saliste casi nunca más me miraste. Por lo cual la divina justicia te ha querido castigar, y que en tu tierra y en tu casa no halles conocimiento, mas que te viesses puesto como malhechor a cuestión de tormento» —y esto sí ha sido narrado—; «mañana vendrá tu mujer», le promete a continuación, «y saldrás de aquí con honra, y de hoy más haz un libro nuevo». En sueños, y de noche como Isis a Lucio, tiene lugar esta aparición, de la qual resulta el arrepentimiento de Lázaro («Propuse la enmienda, y lloré la culpa») y que «a la mañana venida mi gesto estaba como antes, y de mi señor y de mi mujer fui conocido»[59].

Sin embargo, lo falso, lo engañoso, han presidido y seguirán presidiendo las vicisitudes de la vida extraordinaria de Lázaro. Por una parte, él mismo reconoce, después del segundo encuentro con la Verdad, haber dicho muchas mentiras. Pero de un modo que más bien sugiere lo inextricable de la relación entre lo verdadero y lo falso: «porque eran tantas y tan grandes las mentiras que yo entretejía y lo que contaba, que aun las verdades eran muy admirables y, las que no eran, pudieran de espanto matar las gentes». Lo que Lázaro parece aquí indicar es el fondo de seriedad, de verdad, que ha siempre sustentado su historia cómica, su naufragio y su vida de atún. También que el ingenio y la sabiduría no están de la parte de los poderosos y eruditos, siempre. Que hay un ingenio y una sabiduría en la experiencia de la gente, en la imaginación, en lo que parece falso y menospreciable a los sabios oficiales, que son aquí los universitarios. Así, por otra parte, la historia de Lázaro continua con un viaje a Salamanca «por probar de engañar alguno de aquellos abades o mantilargos, que se llaman hombres de licencia»[60]. Lo engañoso parece una respuesta necesaria a lo vacuo, el único modo de sacarlo a la luz, de mostrarlo como lo que realmente es; un sistema para revelar la verdad, pues.

Rabelais, en el capítulo XVIII del *Pantagruel* (1533), pone en escena a un inglés muy sabio —sabio admirable o extraordinario, pues su nombre es Thaumaste— que acude a París a retar a Pantagruel a que le responda a una serie de preguntas; de un modo peculiar, pues habrá de ser por signos: «je te prye», le propone, «que entre nous n'y ait débat ny tumulte et que nous ne cherchons honeur ny applausement des hommes, mais la vérité seule»[61]. En que se trata de «apprendre et en sçavoir la vérite», contra lo que hacen los sofistas, «lesquelz en leurs disputations ne cherchent vérité mais contradiction et débat»[62], insisten

[59] Aribau, pág. 107b; Piñero, págs. 246-7.

[60] Aribau, pág. 108a; Piñero, pág. 248.

[61] *Rabelais, Pantagruel*, publié sur le texte définitif établi et annoté par P. Michel, édition revue et corrigée, en la colección «Le livre de poche», París, 1972, pág. 261 (Michel, a partir de ahora).

[62] Michel, pág. 257.

tanto Thaumaste cuanto Panurge. que se ofrece a substituir a Pantagruel en el mudo debate. El resultado es que Panurge «feist quinaud l'Anglais» (*cfr.* «les ay faictz quinaulx et mist de cul»)[63] que viene a ser que lo confundió o dejó corrido, como hace Lázaro con el rector de Salamanca («Viéndose corrido por mis respuestas, y que siempre pensando dar buen jaque, recebia buen mate...»)[64]. Las respuestas de Lázaro no son eruditas sino ingeniosas, pues revelan lo aparatoso y vacuo de las preguntas. Lo más llamativo es que preguntas y respuestas coinciden con las que hace el rector de la Universidad de Praga al protagonista del *Dil Ulenspiegel* alemán en el capítulo XXVIII de esta obra (primera edición impresa, hoy fragmentariamente conocida, de hacia 1510-1511; las dos primeras conservadas: Estrasburgo 1515 y 1519 respectivamente)[65].

Esta coincidencia emparenta a Lázaro, el dos veces salvado por la Verdad, con un personaje claramente representativo del tipo que los antropólogos suelen designar con el nombre anglosajón de «trickster» o engañador[66]. Para lo que aquí importa, ilustra sobre la verdad que se sirve del engaño o sobre la necesaria

---

63 Michel, págs. 261 y 255 respectivamente.

64 Aribau, pág. 108b; Piñero, pág. 255.

65 La relación fue establecida por M. Bataillon, *Novedad y fecundidad del* Lazarillo de Tormes, Salamanca, 1973, pág. 88. Afirma Bataillon que el episodio del *Lázaro entre los atunes* «está inspirado» en la historia XXVIII de la obra alemana. Claramente aquel depende de éste, en efecto, y el autor del *Lázaro entre los atunes* se ha preocupado por contextualixar en su relato lo que está tomando del *Dil Ulenspiegel* —aludiendo a episodios de la vida de Lázaro entre los peces o incluso anteriores, del primer *Lazarillo*—; la influencia es prácticamente literal en las preguntas y las respuestas, exceptuando que en el *Lázaro entre los atunes* hay sólo cuatro, pero en el mismo orden, del total de cinco que figuran en el *Dil Ulenspiegel*. Edición del texto de 1511 a cargo de W. Lindow, *Ein Kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel*, Stuttgart, 1966.

66 La obra de referencia en el campo de la antropología es C. G. Jung. C. Kerényi y P. Radin, *The trickster*, Londres, 1956. Este tipo está en la base de muchos aspectos del comportamiento de dioses como el griego Hermes (C. Miralles y J. Pòrtulas, *Archilochus and iambic poetry*, Roma, 1983) o el escandinavo Loki (G. Dumézil, *Loki*, París, 1986), de héroes como el griego Ulises (C. Miralles, *Come leggere Omero*, Milán, 1992) o hasta de animales como la zorra del *Roman de Renard*. Miralles y Pòrtulas han razonado que este tipo funciona como molde del *yo* y de diversos personajes de la poesía yámbica arcaica (al libro citado sobre Arquíloco se añada C. M. y J. P., *The poetry of Hipponax*, Roma, 1988); A. Brelich llamó la atención sobre su importancia para los tipos de la comedia («Aristofane: commedia e religione», de 1969, más asequible en el volumen, preparado por M. Detienne, *Il mito.Guida storica e critica*, Roma-Bari, 1979, págs. 103 y sigs.) e igualmente informa ciertos aspectos del héroe de la «novela realista» según han sido descritos por M. Bakhtin (*Estetica e romanzo*, trad. italiana, Turín, 1979, págs. 305 y sigs.). He apuntado su significación en la literatura del Renacimiento por ejemplo en «El yambo», un artículo de 1986 ahora en *Studies on elegy and iambus*, Amsterdam, 2004, pág. 107: «En la literatura de los diversos países, el tipo ha ido acentuando diversos rasgos según la función que cumplía o había de cumplir en cada cultura y en cada época: características suyas podrían ser detectadas con éxito en el Till Eulenspiegel alemán, en el Panurge de Rabelais o en el pícaro español». En este último caso, está claro que el *trickster* debería considerarse en relación con la abundante bibliografía sobre el pícaro y el folklore.

función de lo falso y engañoso, en un mundo en el que la verdad es falsa, para revelar la verdad verdadera —que parece ridícula, pues, y extraña—, y a la cual es más fácil acercarse desde el ingenio popular que desde el saber consagrado como oficial, según confirman, cada una a su manera, el *Dil Ulenspiegel* y el *Pantagruel*.

Luciano se dejaba leer desde esta perspectiva, que había sido la de Erasmo mismo. Pero la transformación, el exceso, la paradoja y la alegoría, el decir la verdad burlando, casan igualmente con la crítica social de origen popular, con el ingenio y la mofa de tan hondas como desgarradas raíces en la tradición medieval europea.

Así, la Verdad del *Lázaro entre los atunes* ilumina desde otro ángulo la Verdad del *Crótalon*, y permite quizá entender mejor la tensión espléndida en esta obra entre el uso de los antiguos, su modo de imitarlos, emularlos y contaminarlos, el estilo elaborado que resulta de ello, por un lado, y, por el otro, su insistir en la falsedad de la apariencia, en la importancia de la sencillez y la simplicidad para producir la verdad. Una tensión que la distingue tanto desde el punto de vista de la escritura como desde la intención moral quien, con su escritura, lleva al lector hacia la luz, hacia la verdad, por entre las tinieblas de este mundo.

# LA DIFUSIÓN EDITORIAL DE LOS CLÁSICOS Y EL DESARROLLO DE LA IMPRENTA

EMILIO PASCUAL MARTÍN
(Editorial Cátedra)

El capítulo XXVI de la 2ª parte del Quijote comienza con estas palabras:

> «Callaron todos, tirios y troyanos».

Todos, tirios y troyanos, han reconocido el *Conticuere omnes* con que se abre el libro II de la *Eneida*. Quizá no todos recuerden que ese endecasílabo no es de Cervantes, sino de la traducción de la *Eneida* que el Dr. Gregorio Hernández de Velasco dio a la imprenta en Toledo, «en casa de Juan de Ayala», el año de 1555. Cervantes aún no había cumplido siete años. «Callaron todos, tirios y troyanos, / y atentos escucharon con silencio», continúa el traductor. Un hexámetro, dos endecasílabos.

No era desde luego la primera traducción. Cupo a don Enrique de Villena la gloria de ser el primer traductor de la *Eneida*, como también de la *Divina Comedia*, que tradujo «a preçes de Íñigo López de Mendoça», el marqués de Santillana. Ocurrió dos décadas antes de la aparición de la imprenta. Conocemos la fecha exacta porque él mismo tuvo la precaución de anotarla: del 28 de septiembre de 1427 al 10 de noviembre de 1428. Villena inicia su traducción del mismo libro con un epígrafe: «Do se escusa Eneas de contar el destruimiento, pero complaziendo a la reina, cuéntalo». Y vierte luego así los dos primeros

*Edad de Oro,* XXIV (2005), págs. 243-258

hexámetros: «Después d'esto dicho callaron todos e estovieron atentos, catando a Eneas por oír lo que avía de contar».

Por las mismas fechas el italiano Maffeo Veggio componía su *XIII libro de la Eneida*, necesario para entregarnos a Eneas, como siglo y medio después lo haría su autor con don Quijote, «dilatado y, finalmente, muerto y sepultado», y en este caso ascendido al Olimpo de los dioses. El movimiento humanista estaba llamando a las puertas de cierto alemán llamado Johannes Gensfleisch, mucho más conocido como Gutenberg.

En la primera parte de sus *Historias prodigiosas y maravillosas de diversos sucesos acaecidos en el mundo* (cap. XI), cuenta Pierre Bouistau, en traducción de «Andrea Pescioni, vecino de Sevilla», que «el año que se inventó el arte del imprimir, que fue el de 1446, que entonces era emperador de Alemania Federico III, en Holanda hubo tan grande avenida de agua del mar, por haber rompido los diques[…], que cubrió dieciséis parroquias, sin otras muchas villas y pueblos, con la cual se ahogaron más de cien mil personas, y muchísimo número de ganado». El autor no relaciona el diluvio con el arte de imprimir, y si se trae aquí a relucir es solo por la coincidencia cronológica. Pongamos, pues, 1446. Todos ustedes saben que la imprenta prácticamente se estrenó, como no podía ser menos, con la famosa *Biblia de 42 líneas*, el clásico religioso por excelencia de la época, que ya estaba impreso en 1455, es decir, solo 9 años después.

Gutenberg murió en 1468. En 1469 ya se editaron las obras de Virgilio en Roma. Pero cuatro o cinco años antes ya funcionaba una imprenta en el Monasterio de Subiaco, cerca de Roma, de donde salieron el *De oratore*, de Cicerón; los *Opúsculos* de Lactancio, y el *De civitate Dei*, de Agustín de Hipona. En 1472 ya estaba la imprenta en España, y más exactamente en Segovia, al lado del alcázar, donde se imprimió el *Sinodal de Aguilafuente*. En 1475 se imprimió en Barcelona un volumen de *Opera*, de Salustio, y el *Epítome*, de Floro. Entre 1495-98, Aldo Manuzio el Viejo imprimió en Venecia los cinco volúmenes de las obras de Aristóteles en griego. Entre tanto había vuelto Antonio de Nebrija de su estancia en Italia, y se propuso «desterrar la barbarie de España» con la enseñanza del latín. No era nuevo este deseo. Ya Juan de Lucena, otro humanista contemporáneo, había escrito hacia 1453 que «el que latín non sabe, asno se debe llamar de dos pies». Nebrija publicó sus *Introductiones Latinae* en Salamanca, en 1481; la célebre *Gramática castellana* es de 1492. Y como equilibrio admirable de la de Gutenberg, la monumental *Biblia Políglota* de Alcalá.

Ya tenemos, pues, las prensas en marcha. Virgilio fue mimado por los dioses lares de la imprenta. Entre la primera edición romana, de 1469, y la de Brand, de 1502, más de treinta ediciones se dieron a la estampa. No es improbable que hubiera una edición española de 1505 en latín. Pero la que realmente es digna de mención es la que salió en 1502 de las prensas de Johann Grüninger. Grüninger, que entre sus doscientos títulos publicó una serie de clásicos lati-

nos ilustrados —entre ellos Terencio, Horacio, Apuleyo, Boecio, Tito Livio y César—, para esta ocasión contó con la colaboración excepcional de Sebastian Brand (el célebre autor de *La nave de los necios)*. De sus prensas, y bajo la dirección de Brand, salió la que se considera la primera edición ilustrada de Virgilio impresa. Constaba de 214 planchas, y su intención era contarlo todo por medio de la imagen. El prefacio del editor es elocuente a este respecto: *Lectori loquitur liber hic* […] *Nec minus indoctus perlegere illa potest* ('Al lector habla este libro […]. Y también el indocto puede asimilar estas cosas por los ojos'). Las 136 planchas que ilustran la *Eneida* han sido reproducidas en la edición de Cátedra de 2003.

Después de la mencionada traducción de Villena, el primer intento de traducir en verso la *Eneida* de que tenemos noticia data de 1528. Se trata solo del *Libro segundo de las Eneydas* de Virgilio, por Francisco de las Natas, impresa en Burgos, en 1528. Hay que esperar, pues, a 1555, para tener la primera *Eneida* en verso.

El impresor de la *Eneida* empieza recordando «a los lectores» el dicho de Plutarco sobre la república, concebida como «un cuerpo compuesto de muchos miembros». Y añade:

> «Considerando pues yo que, como uno de los miembros desta república, me comprehende […] esta obligación, pareciome que en parte la cumpliría sacando a luz la *Eneida* de Vergilio, libro de todos los estudiosos de buenas letras tan deseado, como para todos estados y condiciones de hombres provechoso. […] No ha habido —prosigue haciendo el elogio del poeta— escritor sacro o profano, cristiano o étnico, poeta o orador que, admitiéndolo el subjecto, no haya afectado imitarle y no haya adornado sus obras con las flores de Vergilio. […] El padre de los sacros doctores, Hierónimo, es tan grande el caudal que hace de este poeta, tanta la fiesta que hace de sus versos, que ninguna vez se le ofrece ocasión, yendo escribiendo, que no engaste en sus escritos algún verso o versos de Vergilio, como en oro cendradísimo piedras preciosas. Y da a entender que los inxere y entretexe con tanto gusto y tan de buena gana, trayéndolos tan a propósito y haciéndoles (como dicen) la cama, que quien curiosamente y con atenta consideración los mirare, dirá que para allí se hicieron, y que aquel es su nativo lugar. Lo cual cae tan en gracia a Erasmo, que nunca acaba de encarecerlo. Pues de aquel lucero de la Iglesia, Augustino, quien no sabe cuántas veces, leyendo el segundo y cuarto y quinto libro de este poeta, lloró (como él mesmo en diversos lugares de sus obras, especialmente en las *Confesiones*, testifica) la muerte de la reina Dido, la asolación y incendio de Troya, los trabajos y infortunios de Eneas. Y esto no solo antes de su conversión, mas aun después de convertido, dice él mesmo en el libro primero De ordine, que todos o los más días antes de

> cenar se recreaba con Alipio y Licencio sus amigos, leyendo medio libro de los doce de la *Eneida* de Vergilio».

Y, en fin, tras afirmar que «quien la leyese atentamente no echaría menos cosas de cuantas Platón, Aristóteles, Séneca, Plutarco y los demás filósofos morales en esta razón nos dejaron escritas, porque la alegoría de Vergilio es una abreviatura de todas ellas», concluye diciendo:

> «Bien han entendido en Italia y en Francia muchos años ha el valor deste poeta y el provecho que de su lectura resulta, pues, no contentándose con tenerle en la primera lengua en que él quedó escrito, le han traducido y impreso muchas veces en sus lenguajes vulgares, pareciéndoles injusto que de tan dulce y provechoso autor solo gocen los que entienden la lengua latina».

Había pasado un siglo justo entre la *Biblia de 42 líneas* y la *Eneida* que leyó Cervantes. Pero, entre tanto, la difusión de los clásicos estaba dejando huellas incluso en la terminología del arte de imprimir. Antes dijimos que hacia 1465 se imprimió el *De oratore*, en el Monasterio de Subiaco. En el 67 las prensas del monasterio se trasladaron a Roma, donde se imprimió otro Cicerón, las *Epístolas familiares*, que pasarían a la historia a través de una palabra que ha resistido cinco siglos: el *cícero*. El cícero es una medida tipográfica, equivalente a unos 4,5 mm., que se ha estado utilizando hasta nuestros días, y cuyo nombre procede de los tipos empleados en aquel Cicerón incunable. Otras han tenido menos fortuna: así, la *atanasia*, tipo y medida superior al cícero, deriva de una *Vida de san Atanasio* que se imprimió con esa letra. No ha sobrevivido. En medio quedaría un signo de corrección, que todavía se usa, pero con un grafismo variable y deteriorado porque hemos olvidado su origen: me refiero al signo de supresión, que en jerga tipográfica llamábamos el *churro* por su caprichosa reproducción. En sus orígenes era una abreviatura: la *d* de *dele*, *delete* o *deleatur*, es decir, 'bórrese', 'elimínese'.

Al mismo tiempo se creaban nuevos tipos para enaltecer nuevas obras. Algunos también han perdurado hasta nuestros días, y uno de ellos lo estoy utilizando yo en esta ponencia: se trata del *Garamond*; y digo G**á**ramond, debido al uso, es decir, al abuso, pues fue creado por el francés Claude Garamond en 1530. El *Bembo* lo creó Griffo en 1495, y debe su nombre al cardenal Pietro Bembo, autor de la obra para la que se inventó. Del siglo XVIII son tres tipos que todavía andan por ahí: El *Bodoni*, de Giambattista Bodoni (1740-1813), que también imprimió un *Virgilio* de lujo en 1793; el *Caslon* (1734), y el *Baskerville* (1750-52), de los británicos William Caslon y John Baskerville respectivamente. Mención aparte merece el *Ibarra*, un tipo clásico y acogedor, creado por Joaquín Ibarra (1725-1785), que alcanzó el título de «impresor de cámara» del rey Carlos III, como

otros el de pintor, y mereció los elogios de Bodoni y de Didot. Alfieri llegó a decir que la imprenta de Ibarra era la más insigne de Europa. Los bellísimos tipos que creó quedaron en el *Quijote* de la Academia —del que no hace mucho todavía había edición facsimilar— y en la *Bibliotheca* de Nicolás Antonio. Entre otras muchas obras, de sus prensas salieron la *Biblia*, como no podía ser menos, y una traducción de *Salustio* hecha por el infante don Gabriel en 1772.

Hemos oído decir a Lucena que «el que latín non sabe, asno se debe llamar de dos pies». Tal vez lo mismo pensó el padre de Montaigne. Convencido de la superioridad del latín sobre cualquier otra lengua, se empeñó en que la lengua materna de su hijo fuera el latín. Lo consiguió. Le puso de niñera un dómine alemán que solo le hablaba en latín. Años después, cuando Montaigne redactaba el capítulo 26 del libro I de sus *Ensayos*, evocaría la lengua y sus lecturas: «La primera afición que tuve por los libros vínome del placer de leer las fábulas de las *Metamorfosis* de Ovidio. Pues, a la edad de seis años, me apartaba de cualquier otro placer para leerlas; tanto más cuanto que aquella lengua era la mía materna y que era el libro más ameno que conociera, y el más adecuado para mi corta edad a causa del tema: pues tan rígida era mi disciplina, que de los *Lanzarotes del Lago*, de los *Amadises*, de los *Huons de Bordeaux* y todo ese fárrago de libros con los que se entretiene la infancia, no conocía yo ni el nombre y menos aún la trama… En esto, fueme muy favorable el dar con un hombre de juicio como preceptor, el cual tuvo la habilidad de encarrilar esta pasión mía y otras semejantes. Pues por ahí, enfilé todo seguido con Virgilio en la *Eneida* y luego con Terencio y luego con Plauto». Más adelante, ya en el libro III, insistirá en ello: «Me es la lengua latina como vernácula —dice en el segundo de los ensayos de este libro—, entiéndola mejor que el francés, mas hace cuarenta años que no me sirvo de ella en absoluto ni para hablar ni para escribir; sin embargo, en las emociones súbitas y extremas que me han embargado por dos o tres veces en la vida, una de ellas al ver a mi padre, totalmente sano, caer sobre mí desvanecido, hanme surgido siempre del fondo de las entrañas las primeras palabras latinas; pues se ha escapado mi naturaleza, expresándose a la fuerza, contra un largo hábito» (III, 2). Ese latín, que surgía de modo natural durante «las emociones súbitas», no lo abandonó durante la redacción de los *Ensayos*, como atestiguan las 1500 citas latinas de que están pavimentados.

No fue solo la voluntad de su padre, sino la difusión de los clásicos que la imprenta prodigaba. Aparte de los Virgilios y los Horacios, los Sénecas y los Aristóteles, la imprenta alcanzaba a los clásicos de segundo nivel. El *Florilegio* de Estobeo fue publicado en 1535, en Venecia, y sus *Églogas*, con la traducción latina, en Amberes, en 1575. Pero, a la hora de redactar sus *Ensayos*, Montaigne sintió sobre todo la fascinación por Plutarco y por Lucrecio. De Plutarco diría «es mi hombre» (II, 10) y acogió con entusiasmo la traducción de su amigo

Jacques Amyot, al que alabó sin reservas «no solo por la sencillez y pureza de su lenguaje, en lo que supera a todos los demás, ni por la constancia de tan largo trabajo, ni por la profundidad de su saber al haber podido desarrollar de forma tan feliz a un autor tan espinoso y oscuro (pues digan lo que digan, no entiendo nada de griego, mas hallo un sentido tan bello, tan uniforme y tan mantenido en toda la traducción, que, o bien ha comprendido efectivamente la auténtica idea del autor, o bien, habiendo plantado en su alma, tras largo contacto con él, una idea general de la de Plutarco, al menos no le ha atribuido cosa alguna que lo desmienta o desdiga); mas ante todo le agradezco el haber sabido seleccionar y escoger libro tan digno y apropiado para hacer con él un presente a su país. Nosotros, ignorantes, estaríamos perdidos si este libro no nos hubiera sacado del fango; gracias a él, osamos a esta hora hablar y escribir; las damas aleccionan con él a los maestros de escuela; es nuestro breviario» (II, 4). A Lucrecio literalmente lo saquea. La primera edición de Lucrecio había sido la de Brescia, de 1473; hubo otra en Verona en 1486, y una tercera en Venecia en 1495. Siguieron varias más, pero tal vez Montaigne leería la de Lambino, publicada en París en 1563, la cual presentó ya un texto tan depurado que se mantuvo prácticamente inalterable hasta la de Lachmann de mediados del siglo XIX. Cuando Montaigne muestra sus preferencias escribe: «Siempre me ha parecido que, en poesía, Virgilio, Lucrecio, Catulo y Horacio son los primeros, a mucha distancia de los demás». Y pone en equilibrio la balanza añadiendo: «Quejábanse los contemporáneos de Virgilio de que algunos lo comparasen con Lucrecio. Comparto la opinión de que es, en verdad, desigual comparación; mas cuéstame reafirmarme en esta idea cuando me hallo frente a algún hermoso fragmento de Lucrecio» (II, 10).

Esta difusión sobrenadó a censuras y reveses, hasta el punto de que no hubo autor de pro que se considerase tal si no mostraba —a veces solo superficialmente— su formación, o erudición siquiera, clásica. Plutarco fue un campo abierto donde todos cosecharon. Fray Antonio de Guevara no salía de él, y no es ajeno a la *Celestina* ni al *Guzmán*. Pocos autores supieron evitarlo. La pretensión de sabiduría clásica llegó al extremo que todos sabemos en casos como el de Pérez Montalbán o el propio Lope de Vega, hasta el punto de que Cervantes se burló bonitamente de la abundancia de «erudición y doctrina»; de las «acotaciones en los márgenes» y las «anotaciones en el fin» de los libros, «tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes». El locuaz perro Berganza añadía que «hay algunos romancistas que en las conversaciones disparan de cuando en cuando con algún latín breve y compendioso, dando a entender a los que no lo entienden que son grandes latinos, y apenas saben declinar un nombre ni conjugar un verbo». Cuando Urganda la Desconocida se dirigió al libro de *Don Quijote de la Mancha*, no olvidó la siguiente advertencia:

Pues al cielo no le plu-
que salieses tan ladi-
como el negro Juan Lati-,
hablar latines rehú-.
No me despuntes de agu-,
ni me alegues con filó-,
porque, torciendo la bo-,
dirá el que entiende la le-,
no un palmo de las ore-:
«¿Para qué conmigo flo-?».

* * *

La resurrección de los textos clásicos y su difusión por obra y gracia de la imprenta conformó, pues, la literatura occidental. Hay un personaje de Philip Roth en *La mancha humana*, elocuente por demás a este respecto. Se trata del profesor Coleman Brutus Silk, ex decano de la provinciana universidad de Athena, que solía empezar del siguiente modo «su venerable curso general de literatura griega antigua traducida»:

«—¿Sabéis cómo empieza la literatura europea? Con una riña. Toda la literatura europea surge de una pelea —y entonces tomaba su ejemplar de la *Ilíada* y leía a las clase los primeros versos—:

Canta, diosa, de Aquiles el Pelida
ese resentimiento —¡que mal haya!—…
desde el momento en que se separaron,
después de una disputa,
el Atrida, caudillo de guerreros,
y Aquiles que era vástago de Zeus.

¿Y por qué se pelean esos dos violentos y poderosos personajes? Es algo tan básico como un altercado en un bar. Se pelean por una mujer, una muchacha en realidad. Una chica robada a su padre, raptada durante una guerra». Y concluía su exordio: «Una pelea, pues, una brutal pelea por una joven, por su cuerpo juvenil y las delicias de la rapacidad sexual: ahí, para bien o para mal, en esta ofensa contra el derecho fálico, la dignidad fálica de un enérgico príncipe guerrero, comienza la gran literatura imaginativa de Europa, y por ese motivo, cerca de tres mil años después, vamos a empezar por ahí…»[1].

[1] Pero en sus *Meditaciones del Quijote* (I, 6), recoge Ortega estas líneas: «Yo no comprendo cómo un español, maestro de griego, ha podido decir que facilita la inteligencia de la *Ilíada* imaginar la lucha entre los mozos de dos pueblos castellanos por el dominio de una garrida aldeana». *Nihil novum sub sole*, ya se ve.

Cien años antes escribía Menéndez Pelayo en las primeras páginas de *Los orígenes de la novela*: «¿Qué es la *Odisea* sino una gran novela de aventuras, en la mayor parte de su contenido?» (Madrid, 1943, pág. 8). La novela —añadía— es la «última degeneración de la epopeya».

En medio, Borges había escrito un poema, tan hermoso como cruel, contra Gracián. Aquel que empieza: «Laberintos, retruécanos, emblemas…». La tercera estrofa dice:

> No lo movió la antigua voz de Homero
> ni esa, de plata y luna, de Virgilio;
> no vio al fatal Edipo en el exilio
> ni a Cristo que se muere en un madero.

En tres versos recoge Borges todo el ciclo troyano, desde la *Ilíada* a la *Eneida*, y el *fatum* o *ananké* de la tragedia griega. Añade como coda el Nuevo Testamento, que, al fin y al cabo, clásico de otra lengua es.

Pues bien: si es verdad que *ex convergentia probabilitatum exsurgit certitudo*, de estos tres testimonios, dispares por su intención pero convergentes en su contenido, habría que concluir que la literatura occidental apenas es concebible sin las sucesivas ediciones de los clásicos.

La veneración por el latín produjo verdaderos latinistas, hasta el punto de ser conocidos como poetas neolatinos. Montaigne cita alguno y, si él era capaz de hablar en latín, muchos otros fueron capaces de escribirlo. En España solo voy a poner dos ejemplos paradigmáticos, aunque muy separados en el tiempo.

El primero es Vicente Mariner, un ser perdido en las brumas del olvido y sólo objeto de atención por parte de curiosos doctorandos. Menéndez Pelayo lo consideraba «astro de primera magnitud en el cielo de las letras griegas durante el siglo XVII» (*Obras completas*, 56, pág. 21). Pero, pues Ortega llamaba a Menéndez Pelayo «el señor que exagera», vuelvo a invitarles a que bajen en directo para verificar la exageración o exactitud de tal aserto.

Vicente Mariner nació en Valencia a finales del siglo XVI. Ya de alumno asombraba por su facilidad para escribir versos latinos. Él mismo cuenta, en una elegía que compuso a su maestro, que era capaz de escribirse sin esfuerzo trescientos versos de un tirón:

> Carmina vel nullo veniunt sibi nata labore,
> tercentum uno haustu carmina culta vomit.

Dominó el griego hasta el extremo de traducir la *Ilíada* al latín, sin ignorar por ello a Sófocles y Eurípides, a Teofilacto y a Apolonio de Rodas, a Hesíodo, Teó-

crito y un largo etcétera. Su capacidad para la improvisación era tal que, como otro *Paso honroso*, pero con pluma en vez de lanza, retaba a quien quisiere a componer más y mejores versos latinos en menos tiempo, sobre cualquier tema dado, en cualquier tipo de verso y con cualquier suerte de artificio. Podía dar cuenta «de todos los dialectos en que escribió Homero, Heródoto, Tucídides, Jenofonte, Demóstenes, Aristóteles, Plutarco y los demás, tanto poetas como filósofos». En una especie de «memorial de quejas y cartel de desafío» que escribió, asegura «que puedo mostrar que he compuesto más de trescientos y cincuenta mil versos latinos y griegos[2] y que tengo escritos 42 panegyricos en verso latino, que el menor tiene más de 1.500 versos, y que he compuesto treinta y ocho hymnos a varios pensamientos divinos en verso hexámetro latino, que el que tiene menos viene a tener más de 500 versos latinos, porque los que tengo escritos en versos lyricos, sáphicos, jámbicos, asclepiadeos y en otras especies no tienen número. También tengo compuestos más de 8.000 epigramas, latinos y griegos, y trece disertaciones latinas a varias sentencia de philósophos; oraciones, 17; prefaciones, 17; declamaciones, 9; églogas militares, 15, diálogos y epístolas muchas y obras sueltas muchas, que todo esto viene a ser más de 350 manos de papel con letra muy menuda y apretada, como puedo mostrallas todas luego». Ni él agota la nómina de sus escritos.

Murió en Madrid, en 1636, pobre y olvidado, acogido a la beneficencia de los Trinitarios Descalzos. Y sin embargo, se había carteado en latín con Quevedo, que lo admiraba, y el propio Lope lo recordó así en el *Laurel de Apolo*:

> Y de Vicente Mariner laurea
> la sacra frente, pues a honrarte vino
> con el verso dulcísimo latino,
> porque inmortal en tus riberas sea,
> y provocando el dórico liceo
> las musas griegas le darán trofeo.
> Honre la tierra extraña
> a quien nunca premió su madre España
> (Silva XII, *Al Manzanares*).

Muchos de sus papeles, concluye Menéndez Pelayo, están en la Biblioteca Nacional, «desafiando la incredulidad de todos los bibliófilos pasados, presentes y futuros» (*op. cit*., pág. 34).

El otro es el Abate Marchena, el cual, afortunadamente, sí ha llegado hasta nuestros días. Su traducción de Lucrecio, todavía está viva en la colección «Letras universales».

---

2 Recuérdese que la *Eneida* no llega a 10.000 versos. Es decir, más de 35 *Eneidas*.

José [de] Marchena nació en Utrera en 1768. Su vida es una novela, que Azorín calificó de «pintoresca y desbaratada», fruto a la vez del latín, el escepticismo y la política, pero no podemos detallarla aquí. Para quien sienta interés por este curioso personaje, sepa que existe una «biografía política e intelectual», escrita por Juan Francisco Fuentes, y publicada en Crítica en 1989.

Menéndez Pelayo, que al hablar de él se debate entre la admiración y la repulsa, dice que fue «varón docto, de poderoso entendimiento y mucha variedad de estudios. […] Poseía el hebreo y el griego, escribía el latín en prosa y en verso tan bien que los humanistas alemanes llegaron a confundir sus eruditos fraudes con las obras auténticas de Catulo y de Petronio. De las lenguas modernas, hablaba y escribía con maravillosa facilidad el francés, el inglés y el alemán» (*op. cit.*, pág. 14).

Esto de los fraudes eruditos exige cierta explicación: En 1802 apareció en Basilea un *Fragmentum Petronii ex vetustissimo Sti. Galli ms. excerptum*. Se trataba de un texto latino, con su traducción francesa y notas, firmado por un *Lallemandus Sacrae Theologiae Doctor*. «El fragmento —dice M. Pelayo—, pura invención de Marchena, que honra sobremanera su talento de latinista, engañó de plano a la docta Alemania y fue precisa una terminante declaración de Marchena para desengañar a los sabios que primero habían caído en el lazo». Otro fragmento de Catulo, que constaba de 50 versos, compuesto con la misma maestría que el anterior, ya no coló. Su fraude fue descubierto por el profesor Eichstädt de Jena.

He ahí la pericia del latinista Marchena. Pobre y oscuro, murió en 1821. Parece la fuerza del sino.

El mundo clásico no estaba presente sólo en las letras y en los neolatinos, sino en las fiestas sociales y literarias. En la *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*, por Pablo Antonio de Tarsia, leemos que, en 1649, a propósito de la entrada triunfal en Madrid de Mariana de Austria —segunda esposa de Felipe IV— varios poetas hicieron una reproducción del monte Parnaso, y añade Tarsia que «llegó la maravilla al último grado de su esfera, en el monte Parnaso, que con suma magnificencia se hizo sobre la Fuente del Olivo, acompañaron las nueve Musas vivas, ricamente tocadas y vestidas, con otras tantas estatuas de Poetas españoles, muy parecidas a sus originales, que fueron Séneca, Lucano, Marcial, Juan de Mena, Garcilaso de la Vega, Luis de Camões, Lope de Vega Carpio, don Luis de Góngora y D. Francisco de Quevedo, que, aunque fue el postrero en la edad, por la agudeza de sus versos no debe nada a los antiguos» (ed. facsímil, Aranjuez, 1988, pág. 27).

Dos cosas son dignas de observación: El Parnaso y los Parnasos, y la atracción hacia la poesía española de autores que en rigor no lo fueron, como Séneca, Lucano y Marcial (si bien es cierto que todavía más de 400 años después Borges

daba gracias «al divino laberinto de los efectos y de las causas… / por Séneca y Lucano, cordobeses, / que antes del español escribieron toda la literatura española», y la Lozana Andaluza se gloriaba de ser «natural compatriota de Séneca»). Pero esto de los Parnasos se convirtió casi en un género. Piénsese en títulos como el *Viaje del Parnaso* de Cervantes, e incluso su «Canto de Calíope», incluido en *La Galatea; El sacro Parnaso de Calderón*, o *El laurel de Apolo* de Lope, que hemos recordado a propósito de Mariner.

La difusión de los clásicos gracias a la imprenta propiciaría la llamada *época augustana* de la primera mitad del XVIII inglés, que experimentó una verdadera obsesión por Horacio: recuérdense la *Imitaciones de Horacio* (1733-1738) de Alexander Pope. No fue el único: en la década de 1730 a 1740 se publicaron en inglés cerca de 40 imitaciones diferentes de Horacio.

El problema de la edición en general y de los clásicos en particular ha solido venir acompañado del no menos espinoso de la traducción, a saber, qué traducir y cómo traducir. Las preferencias del qué las conocemos: basta ver con qué rapidez se propagó la edición de los clásicos. Casi simultáneamente apareció el fantasma de la censura. El 7 de agosto de 1502 (el mismo año de la Eneida de Brand) se promulgaba en Toledo la llamada «premática de los libros de molde», que en el fondo consistía en el establecimiento de la censura oficial en España. No mucho más tarde llegarían los *Índices de libros prohibidos*.

Virgilio fue «cristianizado» en seguida. Incluso se llegó a suponer que en cierta égloga vislumbró la venida del Mesías. Pero otros lo tenían más difícil. Por ejemplo, algunos versos de Horacio y una buena parte de Aristófanes o Marcial. Luis Vives, en su *De Concordia et Discordia*, escribía: «Se va a las armas por una mujerzuela, cosa más bien de rufianes que de príncipes, para que sea verdad, como dice Horacio: *Cunnus teterrima belli causa*. ¿Qué se puede decir más obsceno? ¡Ir a la guerra por cosa tan torpe!».

Pero lo bueno no es eso. He manejado una edición de 1977, ¡que curiosamente tiene tipos Ibarra en los títulos! Y el traductor anota a pie: «La atrevida alusión del poeta al órgano sexual femenino motiva el que hayamos dado tan solo el texto latino de la frase».

No crean que fue el primero ni el único. En los años 60 don Federico Baráibar y Zumárraga se atrevió a traducir a Aristófanes. Al llegar a *Lisístrata* adivinamos sus trasudores. En la noticia preliminar empieza advirtiendo: «Ya en las otras piezas de Aristófanes habrán podido observar nuestros lectores cuán poco se respeta el pudor y la decencia en el teatro griego, por más que hemos tratado de disimular sus desnudeces con el velo de una púdica perífrasis; pero en la *Lisístrata* esta precaución es imposible, porque, estando basada toda la comedia en la singular tortura decretada contra los hombres, todas las pinturas son de una libertad escandalosa, digna del obsceno pincel de Petronio, Marcial, Apuleyo y

Casti. Así es que, después de haber vacilado mucho tiempo sobre si debíamos verter al castellano sus impúdicas escenas, solo nos hemos decidido a hacerlo ante la consideración de que los lectores tienen derecho a conocer por completo el teatro de Aristófanes; y aun con todo, nos hemos visto obligados a poner en latín las escenas de más subida obscenidad, por si esta versión, destinada, como todos los libros de esta especie, solo a personas ilustradas y maduras, llegase a caer en manos inexpertas». Es decir, que lo mismo que el don Hermógenes de Moratín predica: «Pero lo diré en griego para mayor claridad», él lo traducirá al latín para mejor ocultación. Y así, donde, por ejemplo, Luis Macía traduce una frase de Lisístrata como: «Y si no te da la mano, tráemelo del bolo», don Federico traduce: «Si se niegan a darte la mano, cógelos por otra parte», y anota: *Mentula prehensum duc*. Y cuando el Prítanis dice: «¡Ah, truhán, es que estás empalmado!», don Federico traduce: «Tu porte es indecentísimo», y anota: *Sed arrigis*[3]*, o impurissime.* Y, en fin, hay un diálogo entre Cinesias y Mirrina, que ya ni se molesta en anotar: lo deja directamente en latín.

Algo parecido ha ocurrido con ciertos epigramas de Marcial. Pongo solo un ejemplo y lo dejamos.

Del conocido epigrama de Marcial

> Mentula tan magna est, tantus tibi, Papyle, nasus,
> ut possis, quotiens arrigis, olfacere (VI, 36),

hay una traducción que merece ser enmarcada por lo jeroglífica. Es de don José Torrens Béjar, antiguo catedrático del Instituto Nacional de Enseñanza Media de Logroño, que sin duda se vio sometido a las mismas presiones que Baráibar y Zumárraga. Su traducción es la siguiente: «Mide tanto tu nariz, que bien puede alcanzar de ti mismo todos los olores, aproximándose a ellos sin ningún esfuerzo». ¡Ni Jaimito la reconocería bajo esta retórica eufemística!

De este epigrama conozco dos versiones: una de Quevedo, que dice:

> Tan alto tu miembro sueles
> empinar, oh buen Muñiz,
> y es tan larga tu nariz,
> que olfateando lo hueles.

La otra no les diré de quien es. Dice sencillamente:

---

[3] Por cierto, de este verbo salió una palabra muy corriente en la literatura erótica barroca: el adjetivo *arrecha* o *arrecho*, generalmente al lado de pija o de carajo. Viene, como es natural, de *arrectum*, participio del verbo *arrigo*, que también emplea Marcial en el epigrama que veremos a continuación.

Tienes la minga tan grande
y la nariz tan supina,
que puedes olerte el glande
cada vez que se te empina.

La pragmática de Toledo, aparte de inaugurar la censura, también pretendía velar por la calidad formal del libro, pues encarecía a «libreros e imprimidores y mercaderes e factores, que haygan e traygan los dichos libros bien hechos e perfectos y enteros, y bien corregidos y enmendados, y escritos de buena letra e tinta e buenas márgenes y en buen papel y no con títulos menguados, por manera que toda la obra sea perfecta y que en ella no pueda haver ni aya falta alguna».

Esta precaución ha sido inútil, pues no parece sino que las erratas nacieron con el libro y se difundieron con él, y creo que del mismo modo que pudo decirse *Nulla dies sine carmine*, puede decirse *nullus liber sine mendo*, ningún libro sin errata. La primera errata advertida fue ya en el *Salterio de Maguncia* (1457), impreso en vida de Gutenberg en los talleres de su socio Fust. En lugar de *Psalmorum* salió impreso *Spalmorum*: se corrigió en la segunda edición dos años después. Pero quizá el caso más notable fue el del Papa Sixto V (1520-1590) en pleno siglo XVI. Empeñado en publicar una *Vulgata* sin mácula en la imprenta apostólica vaticana, se entregó personalmente a la corrección de pruebas, con tal denuedo que añadió al final de la obra una bula por la que excomulgaba a quien moviera una iota o una tilde de su texto. Pero esa *Biblia* apareció con tal cantidad de erratas, que se vio obligado a ordenar que destruyeran la edición, so pena de excomulgarse a sí mismo. No lo consiguió ni el impresor francés Robert Estienne (1503-1559), que sabía latín y griego y, como otro Montaigne, obligaba en su casa a hablarlo hasta a los criados. Fue el primero en utilizar los tipos griegos de Garamond. Tenía diez minuciosos correctores e incluso exponía las pruebas en la ventana ofreciendo un premio a quien hallase una errata. Aun así, los diablos de la imprenta, que nunca duermen y todo lo añascan, lo desvelaron en más de una ocasión.

Desconozco si existe libro sin errata.

En fin, hemos empezado con Virgilio y acabaremos con Virgilio. Como editor, he pagado una deuda que tenía contraída con él. Desde la edición de Eugenio de Ochoa en 1869, no habíamos vuelto a tener una edición bilingüe completa. Esta de Cátedra lo es. Tiene aún otras alegrías, que también son responsabilidad del editor, de común acuerdo con el autor de la edición. La *Vita Vergilii* de Suetonio, el itinerario de Eneas, cronología, árbol genealógico de Augusto —el elegido de los dioses—, la *Eneida* de Brand… Y, en fin, la traducción en endecasílabos de Espinosa Pólit.

Siempre ha habido dudas a la hora de elegir entre la prosa y el verso en una traducción. Cuando, en el caso de Virgilio, la confluencia de música y fidelidad se dan en la misma traducción, me parece que la elección no ofrece dudas. Podría haberlas en el caso de las *Geórgicas*. Pero si Montaigne pudo decir de este libro que lo consideraba «la más lograda obra de la poesía» (II,10), deduzco que es porque él lo leía en latín mejor que en cualquier traducción. Yo no logro percibir la «voz de plata y luna» de Virgilio entre la prosa, aun correctamente traducida, de las *Geórgicas*. De ahí la decisión de regresar a Espinosa Pólit, que se ha aproximado bastante a esa voz.

El latín, el viejo latín. Parece que ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Mi abuela, que era analfabeta, rezaba en latín, tal vez sin saber lo que decía, pero al menos sabía que era latín. Cincuenta años después, un periodista mediático y dicharachero se encuentra con un incomprensible *sine die*, y lee «*saine dai*» con todo aplomo. Otro comentarista deportivo ve llegar el tour a Nîmes (o Nimes), la antigua *Nemausus*, y vocifera «*Naims*» sin inmutarse. Estos peritos del inglés ignoran que palabras tan inglesas como *bus*, *pub* e incluso *snob* son latinas. También lo ignora otro genio del periodismo, que hace pocos meses ha inventado el adjetivo *glamoroso*, extrayéndolo de las canteras del *glamour*. Si su sordera lo hubiera llevado hasta ensordecer la g inicial, habría vuelto al punto de partida: porque *glamour* es latín, de *clamor*.

Hasta *love* lo es. Mientras las lenguas románicas hallaron el amor en *amor*, las anglosajonas lo importaron de *libet*: en alemán dio directamente *Liebe*; en inglés, *love*. Ya lo ven, una desconocida *Love Story*.

Lo malo no es eso. Lo peor es que el ser humano desprecia cuanto ignora, y desde aquel protestado político que dijo: «Menos latín y más deporte», hemos andado no poco camino. Lo peor es la ignorancia: desconocer que toda nuestra cultura arranca de aquella lejana pelea, como ya decía el profesor Coleman Brutus Silk. Nuestro fabulista Iriarte también lo dejó dicho con buen humor en esta fábula, con la que termino:

Los Huevos

Más allá de las islas Filipinas
hay una, que ni sé cómo se llama,
ni me importa saberlo; donde es fama
que jamás hubo casta de gallinas
hasta que allá un viajero
llevó por accidente un gallinero.
Al fin tal fue la cría, que ya el plato
más común y barato

era de huevos frescos; pero todos
los pasaban por agua (que el viajante
no enseñó a componerlos de otros modos).
Luego de aquella tierra un habitante
introdujo el comerlos estrellados.
¡Oh qué elogios se oyeron a porfía
de su rara y fecunda fantasía!
Otro discurre hacerlos escalfados.
¡Pensamiento feliz! Otro rellenos...
¡Ahora sí que están los huevos buenos!
Uno después inventa la tortilla,
y todos claman ya: ¡qué maravilla!
No bien se pasó un año,
cuando otro dijo: «Sois unos petates:
yo los haré revueltos con tomates.»
Y aquel guiso de huevos tan extraño,
con que toda la isla se alborota,
hubiera estado largo tiempo en uso,
a no ser porque luego los compuso
un famoso extranjero a la Hugonota.
Esto hicieron diversos cocineros;
pero ¡qué condimentos delicados
no añadieron después los reposteros!
Moles, dobles, hilados,
en caramelo, en leche,
en sorbete, en compota, en escabeche.
Al cabo todos eran inventores,
y los últimos huevos los mejores.
Mas un prudente anciano
les dijo un día: Presumís en vano
de esas composiciones peregrinas.
¡Gracias al que nos trajo las gallinas!

*Tantos autores nuevos*
*¿no se pudieran ir a guisar huevos*
*más allá de las islas Filipinas?*

## Bibliografía


Aristófanes, *Comedias*, 3 vols., trad. de F. Baráibar y H. Zumárraga, Madrid: Hernando, 2ª ed., 1964.

– *Comedias*, 3 vols., trad. de L. M. Macía Aparicio, Madrid: Eds. clásicas, 1993.

Escolar, Hipólito, *Historia del lib*ro, Madrid: Fundación GSR, 1996.

– (coord.), *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo xviii*, Madrid: Fundación GSR, 1994.

Esteban, José, *Vituperio (y algún elogio) de la errata*, Sevilla: Renacimiento, 2ª ed. aumentada, 2003.

Fuentes, Juan Francisco, *José Marchena. Biografía política e intelectual*, Barcelona: Crítica, 1989.

Martínez de sousa, José, *Manual de edición y autoedición*, Madrid: Pirámide, 2001.

Menéndez Pelayo, M., *Bibliografía hispano-latina clásica*, 10 vols., Madrid: CSIC, 1950-1953, págs. 44-53.

– *Biblioteca de traductores españoles*, 4 vols., Madrid: CSIC, 1953, págs. 54-57.

Roth, Philip, *La mancha humana*, Barcelona: Círculo de lectores, 2002.

Virgilio, *Los doce libros de la Eneida*, trad. de G. Hernández de Velasco, Barcelona: Editora de los Amigos del Círculo del Bibliófilo, 1979.

Vives, Juan Luis, *De la concordia y de la discordia. De la pacificación*, ed. de E. Rivera, Madrid: Paulinas, 1977.

# EL TÓPICO DEL *BEATUS ILLE* DE HORACIO Y LAS IMITACIONES DEL MARQUÉS DE SANTILLANA, GARCILASO Y FRAY LUIS DE LEÓN

VICENTE PICÓN GARCÍA
(Universidad Autónoma de Madrid)

El concepto de tópico como categoría de la crítica literaria es realmente moderno, pues fue auspiciado a mediados de este siglo por Curtius[1]: frente a la tópica retórica, que provee una red organizada de ideas donde el orador o escritor puede encontrar las más adecuadas a un asunto determinado, la concreción de esas ideas en el uso literario habría consagrado como tradicionales algunas fórmulas que caracterizan a los distintos temas, constituyendo así los llamados por él tópicos históricos o, por otros críticos, tópicos tradicionales.

Desde el momento en que el *topico tradicional* se define como pensamiento sancionado por el uso continuado, su número es más reducido que el de los tópicos retóricos y más difícil de determinar cuándo se considera o no consagrado por la tradición.

Los tres requisitos básicos que precisa el tópico literario para que se reconozca como tal, según Laguna Mariscal, son los siguientes[2]: «que desarrolle un

---

1 E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, 1955, *passim* y especialmente en I, págs. 108-109 y 122-159.

2 Gabriel Laguna Mariscal, «Cosas que procuran una vida feliz: contenido y fortuna literaria del epigrama X 47 de Marcial», *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero,* Cáceres, 2000, págs. 322-323.

*Edad de Oro,* XXIV (2005), págs. 259-285

**contenido semántico concreto**; que dicho contenido se manifieste mediante una **forma literaria determinada**, perceptible y definible (en términos de estructura, forma retórica, imaginería literaria, léxico, etc.); y que el motivo, precisamente con esas características de fondo (semántico) y de forma (literaria), muestre recurrencia en la literatura europea occidental.

E1 *tópico* que vamos a estudiar cumple los tres requisitos: el tema de la felicidad de la vida del campo desarrollado por Horacio coincide con la noción expresada en el sintagma inicial *Beatus ille qui* del poema; el texto de éste se estructura con una gran perfección formal y de contenido, como vamos a ver; y el tópico se ha seguido componiendo con distintas variantes hasta el momento actual.

Se le conoce con el nombre de las dos primeras palabras, *Beatus ille*, con que comienza el epodo II de Horacio, porque se considera que en el desarrollo que éste hizo de él en el poema cristalizaron definitivamente toda una serie de motivos o subtemas relacionados con el tema que precedieron a su composición.

Considerando, pues, que el tópico de la vida retirada está perfectamente constituido y representado por el *Beatus ille* estudiaré primero éste y un epigrama de Marcial, como ejemplo representativo de los imitadores latinos, para profundizar luego en las imitaciones del Marqués de Santillana Garcilaso y Fray Luis de León, atendiendo en todos los casos a sus aspectos más relevantes (contenido y estructura, similitudes y diferencias, fuentes e imitaciones).

Para una visión general sobre los antecedentes griegos y romanos del tema hasta Horacio, el desarrollo posterior del tópico en los autores latinos y castellanos hasta el Siglo de Oro y su presencia y evolución respecto al modelo en dicho siglo, remitimos al estudio de Gustavo Agrait, *El «Beatus Ille» en la poesía lírica del Siglo de Oro*[3], el único trabajo que conocemos que aborda el tema en su conjunto.

[3] Gustavo Agrait, *El «Beatus Ille» en la poesía lirica del Siglo de Oro*, Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1971: para los antecedentes griegos y romanos véanse las páginas 11-25 y 27-52, respectivamente: respecto a los griegos examina los ocho siguientes temas secundarios, subtemas o aspectos que se hallan íntimamente conectados e imbricados con el tema de la vida retirada: el interés de la vida campestre, la naturaleza, el interés por los personajes rústicos, la alabanza de la pobreza, la dignificación del trabajo, el mito de la Edad de Oro, el odio al mar, a la guerra y al comercio, la mujer; y respecto a los romanos, la defensa de la vida del campo en oposición a la de la ciudad, la sobriedad despegada del amor a la riqueza, la gloria y el poder, la exaltación de la mesa frugal, la exaltación de la Edad de Oro, la ausencia de aventuras marítimas. El desarrollo del tópico en la Edad Media, siglo XV, tránsito al Siglo de Oro y Siglo de Oro lo estudia en las páginas, 53-62, 63-72, 73-93 y 95-147, respectivamente.

## EL *BEATUS ILLE* DE HORACIO

Texto y traducción de Fray Luis:

*Beatus ille qui procul negotiis,*
*ut prisca gens mortalium,*
*paterna rura bobus exercet suis*
*solutus omni faenore,*
*neque excitatur classico miles truci,*
*neque horret iratum mare,*
*Forumque uitat et superba ciuium*
*potentiorum limina.*
*ergo aut adulta uitium propagine*
*altas maritat populos,*
*aut in reducta ualle mugientium*
*prospectat errantes greges,*
*inutilesque falce ramos amputans*
*feliciores inserit,*
*aut pressa puris mella condit amphoris,*
*aut tondet infirmas oves;*
*uel cum decorum mitibus pomis caput*
*Autumnus agris extulit,*
*ut gaudet insitiua decerpens pira*
*certantem et uuam purpurae,*
*qua muneretur te, Priape, et te, pater*
*Siluane, tutor finium*
*libet iacere modo sub antiqua ilice,*
*modo in tenaci gramine.*
*labuntur altis interim ripis aquae,*
*queruntur in siluis aues,*
*fontesque lymphis obstrepunt manantibus,*
*somnos quad inuitet leues. :*
*at cum tonantis annus hibernus Iouis*
*imbres niuesque comparat,*
*aut trudit acris hinc et hinc multa cane*
*apros in obstantes plagas,*
*aut amite leui rara tendit retia,*
*turdis edacibus dolos,*
*pauidumque leporum et aduenam laqueo gruem*
*iucunda captat praemia.*
*quis non malarum, quas amor curas habet*
*haec inter obliuiscitur?*

Dichoso el que de pleitos alejado,
cual los del tiempo antiguo
labra sus heredades, olvidado
del logrero enemigo,
Ni el arma en los reales le despierta,
ni tiembla en la mar brava:
huye la plaza y la soberbia puerta
de la ambición esclava.
Su gusto es, o poner la vid crecida
al álamo ayuntada,
o contemplar cuál pace, desparcida
al valle su vacada
Ya poda el ramo inútil, ya enxiere
en su vez el extraño,
o castra sus colmenas o, si quiere,
tresquila su rebaño.
Pues cuando el padre Otoño muestra fuera
la su frente galana,
¡con cuánto gozo coge la alta pera,
las uvas como grana,
Y a ti, sacro Silvano, las presenta,
que guardas el exido!
Debajo un roble antiguo ya se asienta,
ya en el prado florido:
El agua en las acequias corre, y cantan
los pájaros sin dueño.
Las fuentes al murmullo que levantan
despiertan dulce sueño,
y ya que el año cubre campo y cerros
con nieve y con heladas,
o lanza el jabalí con muchos perros
en las redes paradas, .
o los golosos tordos, o con liga,
o con red engañosa,
o la extranjera grulla en lazo obliga,
que es presa deleitosa.
Con esto ¿quién del pecho no desprende
cuanto en amor se pasa?

*quod si pudica mulier in partem iuuet*
*domum atque dulces liberos,*
*Sabina qualis aut perusta solibus*
*pernicis uxor Apuli,*
*sacrum uetustis extruat lignis focum*
*lassi sub advuntom uiri,*
*claudensque textis cratibus laetum pecus.*
*distenta siccet ubera,*
*et horna dulci uina promens dolio*
*dapes inemptas adparet:.*
*non me Lucrina iuuerint conchylia*
*magisue rhombos aut scari,*
*si quos Eois intonata fluctibus*
*hiems ad hoc vertat mare;*
*non Afra avis descendat in uentrem meum,*
*non attegen Ionicus*
*iucundior quam lecta de pinguissimis*
*oliua ramis arborum*
*aut herba lapathi prata amantis et gravi*
*maluae salubres corpori*
*uel agna festis caesa Terminalibus*
*uel haedus ereptus lupo.*
*has inter epulas ut iuuat pastas oues*
*uidere properantes domum,*
*uidere fessos uomerem inuersum boues*
*collo trahentes languido*
*postosque uernas, ditis examen domus,*
*circum renidentes Lares.*
*«haec ubi locutus faenerator Alfius,*
*iam iam futurus rusticus, .*
*omnem redegit Idibus pecuniam,*
*quaerit Kalendis ponere.*

¿Pues qué, si la mujer honesta atiende
los hijos y la casa?
Cual hace la sabina o calabresa,
de andar al sol tostada;
y ya que viene el amo, enciende apriesa
la leña no mojada,
y ataja entre los zarzos los ganados,
y los ordeña luego,
y pone mil manjares no comprados,
y el vino como fuego.
No me serán 1os rombos más sabrosos,
ni las ostras, ni el mero,
si algunos con levantes furiosos
nos da el invierno fiero,
ni el pavo caerá por mi garganta,
ni el francolín greciano,
más dulce que la oliva, que quebranta
la labradora mano,
la malva, o la romaza enamorada
del vicioso prado,
la oveja en el disanto degollada,
el cordero quitado
al lobo, y, mientras como, ver corriendo
cuál las ovejas vienen,
ver del arar 1os bueyes, que volviendo
apenas se sostienen;
ver de esclavillos el hogar cercado,
enjambre de riqueza.»
Ansí, dispuesto Alfio ya al arado,
loaba la pobreza.
Ayer puso a sus ditas todas cobro,
mas hoy ya. torna al logro.

## Estructura y contenido

La arquitectura del poema responde a la noción simple de contraste. Desde los detalles hasta el designio del conjunto se advierten distintos juegos de oposiciones que se engendran y se imbrican mutuamente como otras tantas piezas perfectamente encajadas.

El epodo consta de 70 versos en dos partes bien diferenciadas entre sí y en neto contraste respecto a su extensión, a su contenido y a su carácter narrativo:

la primera discurre del verso 1 al 66 y la segunda ocupa los 4 versos finales, del 67 al 70.

La primera recoge en esos 66 versos las palabras que pone Horacio en boca del usurero Alfio para cantar la felicidad de la vida del agricultor, dedicada al cultivo de sus propias posesiones y al disfrute de los gozos que conlleva esa vida retirada frente a otras vidas.

Los 4 versos de la segunda, según la mayoría de los comentaristas (aunque hay otras opiniones distintas, como veremos), constituyen un comentario crítico de la actitud del usurero que, tras su loa a la vida retirada, decide dedicarse a sacar rédito a sus dineros.

Además de esta división general de conjunto de fondo y forma, el relato del poema de Horacio está compuesto de acuerdo con la sucesión contrastada de las estaciones del año: primavera, otoño, verano e invierno. Esta alternancia de las estaciones, dice Duret, «crea <a su vez> un <tercer> juego de oposiciones, entre escenas del exterior y escenas del interior. En el modelo horaciano, su sucesión es regular y las tablas que se responden están equilibradas en sus proporciones. Se encuentra un vasto díptico que opone a las escenas del aire libre una pintura de la vida en la granja: de un lado los trabajos, los ocios y los placeres del campesino, de otro la actividad doméstica de la esposa y, para el esposo, el calor y la seguridad del techo (exterior 9-36; interior 38-60). Sigue un segundo conjunto en otros dos paneles, pero más reducidos que en la descripción anterior: del interior la mirada se dirige afuera —sigue la entrada de los animales al establo— después viene colocarse con la servidumbre reunida en torno a fuego (exterior 61-64; interior 65-66)»[4]. Pero veamos el poema con más detalle.

*I. Primera parte*

En los versos 1 al 4 Horacio canta por boca de Alfio la felicidad del agricultor que se dedica a labrar su propio campo con sus toros, lejos de los negocios y de la usura.

Es una especie de síntesis del tema que recoge, en forma de quiasmo, los dos aspectos positivos y negativos que deben caracterizar a la vida de este hombre: el positivo: vivir como los hombre antiguos de la edad de Oro y labrar sus campos (2-3) y el negativo: mantenerse alejado de los negocios (*negotiis*) y de todo tipo de usura (*faenore*) (1-4).

A continuación el poeta amplía este aspecto negativo, detallando al labrador otros peligros o inconvenientes que se oponen a su felicidad y que debe evitar:

[4] L. Duret, «Martial et le deuxième épode d' Horace: quelques réflexions sur l' imitatión», *REL* LV (1977), págs. 173-192.

la guerra, el mar y, los dos procedentes de la ciudad, el foro y los palacios de los poderosos.

Respecto a los dos primeros ya existía una larga tradición de rechazo en los escritores griegos y romanos; y en los segundos se perfila el tópico de la oposición campo # ciudad, desarrollado por el mismo Horacio en su famosa fábula de los dos ratones de la sátira II,6, germen del tópico conocido después como «Menosprecio de corte y alabanza de aldea».

Por tanto, los contrastes ya están aquí bellamente diseñados: el de la ciudad (*negotiis*) frente al campo (*prisca gens mortalium) en* los versos 1-2; e, inversamente, el del campo frente a la ciudad en los versos 3-4 (*rura exercet*) # (*solutus foenore*) ampliado este último *(forum / limina potentiorum*) con los motivos de la guerra y la exploración del mar (5-9*).*

A continuación sigue una larga descripción de la vida retirada del agricultor, que se extiende del verso 9 al 63, compuesta como ya hemos apuntado, siguiendo el juego de oposiciones que supone el decurso natural de la estaciones[5] y formando a su vez un díptico de dos cuadros del exterior y el interior de dicha vida, compuesto con un número de versos similar y separados por dos versos ajenos a ella aludidos al amor.

I.1. Escena exterior

En los versos 9-36 que forman el primer cuadro, Horacio describe las actividades y gozos o placeres de la vida en el campo al aire libre:

En la estación de la Primavera[6], maridar las vides a los olivos; contemplar la vacada mugidora (*greges prospectare*); podar e injertar los árboles; catar la miel; y esquilar las ovejas (9-16).

En el Otoño, recolectar las peras y vendimiar las uvas bien maduras para ofrecérselas a Priapo y Silvano, protectores de los campos (17-22).

En Verano, tenderse bajo la sombra de un haya o sobre un prado, escuchando el fluir de las aguas y el cantar de las aves, y dormir al arrullo de rumorosas fuentes (23-28).

Y en Invierno, **cazar** fieros jabalíes con sus jaurías, los tordos glotones, la tímida libre y la grulla (29-36).

[5] Dos de ellas citadas expresamente, como el otoño y el invierno, las otras dos deducidas por el contexto.

[6] Aunque no lo dice expresamente, se deduce por las actividades que cita.

Transición: las cuitas del amor

Ahora —mediante una transición alusiva a las cuitas del amor— se pregunta Alfio extrañado, si entre estos deleites habrá alguien que no se olvide de las preocupaciones de los sufrimientos o calamidades del amor (37-38).

I.2. Escena interior

Y a continuación (todavía en el invierno) en los versos 39-60 describe Alfio, en ese cuadro interior al que hemos aludido, las atenciones a la casa, las tareas de la esposa y el hogar.

El labrador es feliz, si goza de un esposa honesta, que ayude a cuidar la casa y los hijos, como hicieron las mujeres sabinas y Abulias; si prepara el fuego del hogar para la llegada de su esposo y si encierra y ordeña los rebaños y, sacando vino de su propia cosecha (*horna uina*), prepara también alimentos propios no comprados (*dapes inemptas*) ([+]39-48).

Entonces el labrador desdeña los alimentos raros de difícil consecución y de lugares lejanos y extraños: ostras, rombos, escaros, el ave africana y el faisán ([-]49-54); y entonces le serán también más agradables los alimentos sencillos: la oliva, la hoja de acedera, las malvas, el cordero y el cabrito arrancado a la boda del lobo ([+]55-60).

Así destaca en 6 versos el rechazo a los alimentos refinados, colocándolos en neto contraste a la alusión a los alimentos de su propia cosecha y a los alimentos naturales ([+]47-48 #[-]49-54 # [+]55-60).

Entre estos regalos (comidas), al finalizar la jornada, le gusta contemplar el regreso apresurado y cansino de las ovejas (*properantes*) y bueyes (*fessos uomere inuerso*) a casa y la distribución de los esclavos en torno a los relucientes Lares (61-66).

Se trata del último contraste que ofrece Horacio recogiendo esa oposición que supone la mirada del labrador puertas a fuera desde el interior de la casa, frente a la que dirige puertas a dentro.

*II. Segunda parte*

Y tras este larga prédica elogiosa del campo, cuando Alfio se hallaba ya dispuesto a hacerse campesino, de improviso cobra sus réditos para ponerlos a recaudo (67-70)[7].

[7] Para más detalle véase R. W. Carruba, *The epodes of Horace*, La Haya, 1969, págs. 71-72 y «The structures of Horace's second Epode», *PP* XXIV (1969), págs. 116-123, donde tras estudiar con detalle el poema y rechazar la división tripartita preconizada por Nonn («Die Komposition der zweiten Epode des Horaz», *BPhW* XL (1920), págs. 1124-1127), propone la estructura citada.

Se trata de una composición extremadamente elaborada, cuya estructura con las partes que subyacen ella se puede representar así: 70=66(=8+58[=28+2+28])+4.

Los principales motivos o subtemas del Epodo son, por tanto, los siguientes:

De carácter negativo, el menosprecio de las riquezas (usura: *faenore*); el señuelo de la «Edad de Oro»; el menosprecio de la ciudad y de los poderosos (*forum, limina potentiorum*); el menosprecio de la guerra; el menosprecio de las aventuras náuticas; el menosprecio de la mesa ostentosa y rica; y el deseo de librarse de las preocupaciones y sufrimientos que acarrea el amor».

De carácter positivo, el amor al trabajo; el goce de la naturaleza en sus distintos elementos (estaciones, aves y animales salvajes —caza, pesca—, fuentes, prados y ríos; el hogar: la familia, la esposa, los hijos y los esclavos; el sentido religioso: ofrenda a los dioses.

En resumen, el epodo constituye un canto a la felicidad que supone para el labrador el disfrute del campo con una posesión autosuficiente.

## El tono y el fin del epodo

Como hemos visto, el elogio de la vida del campo no lo hace directamente Horacio sino el usurero Alfio. ¿Cómo se concilia entonces el tono de aparente sinceridad en el elogio (vv. 1-66) con la conclusión de los vv. 67-70)? ¿Cómo se puede interpretar este *aprosdoketos* final?

Se han propuesto distintas interpretaciones al respecto:

Boissier pensó que Horacio se reía de los lectores y, con más crueldad, por cuanto retrasa el *aprosdoketon* hasta el final del poema[8], posición recogida después por Brien[9].

Giarratano defiende que con ella pretendía reirse de Alfio[10].

Salanitro propuso una solución ingeniosa defendiendo que la conclusión, más que dar el tono satírico al epodo, indica la consecuencia seguida de él de hacerse Alfil labrador, debido a las palabras de Horacio en los primeros 66 versos y, por tanto, que los 4 últimos se podrían leer así:

> *Haec ubi locutus* <*sum* = «yo»>, *feneratur Alfius,*
> *iam iam futurus rusticus,*
> *omnem redegit Idibus pecuniam,*
> *quaerit Kalendis ponere* <*in praedio emendo*>.

---

8 G. Boissier, *Nouveles promenades archéologiques*, Paris, 1886, págs. 18-19.

9 J.O.'Brien, «Horace, Champion of the Country», *CB* XXXVII (1961), págs. 33-35.

10 C. Giarratano, *Q. Orazio Flacco. Il libro degli Epodi,* Torino, 1930, pág. 27.

«Después de que yo (Horacio) dije esto, el usurero Alfio,
cuando ya se disponía a hacerse labrador,
retiró todo el dinero en los Idus
e intentó invertirlo en las Kalendas en la compra de una finca».

Es decir, que el elogio de Horacio de la vida del campo habría sido tan excelente que logró convencer al usurero para comprar una finca y hacerse labrador[11].

Echave-Sustaeta considera que, como hace con otros usureros como Fufidio, Rusón y Opimio, Horacio se burla aquí de la pasión de Alfio, con ese golpe de humor típico del género epódico, para rebajar la carga emotiva del *makarismos*, con el fin de que «no tomemos demasiado en serio el encarecimiento del campo»[12].

Agrait cree que no se puede negar que el epodo refleja la idea de Horacio sobre el campo, pues esta misma idea subyace en distintos pasajes de otras odas del poeta. Lo que ocurre es que éste critica la actitud incongruente del prestamista, que a pesar de lanzar esos elogios, insiste en dedicarse a la usura[13].

Finalmente, Inés Azar observa que Alfio se halla en las antípodas de ese mundo que con tanto entusiasmo describe. «El fuerte contraste irónico del final», dice, «transforma a todo el poema en un mensaje **irremisiblemente ambiguo.** El mundo representado en el elogio impugna la crudeza del menester de Alfio; la realidad representada por el usurero desmiente la posible realidad del *Beatus*… Horacio simplemente **yuxtapone ambos mundos**..., pero Horacio **no se pronuncia** y la verdad del cuadro queda siempre subordinada a la dudosa honestidad de Alfio. Es esa sinceridad la que Horacio no juzga y en ésto reside quizá la fuerza y la compleja ironía del epodo»[14].

Yo pienso —y advierto que no se ha insistido suficientemente en ello— que Horacio muestra en este poema la misma actitud satírica que en la sátira I,1 donde critica a los que elogian y envidian una vida, pero se empeñan en seguir otra, a pesar de haberles ofrecido Júpiter cambiársela por la apetecida. Es decir, que el poema constituye una crítica a quien elogia el campo y hace lo contrario, lo que supone una crítica contra la usura y un elogio auténtico al campo.

Pues bien, sea cual sea la interpretación que se dé al significado de esta parte del epodo, la realidad es que los imitadores de Horacio sistemáticamente la han

[11] N. Salanitro, *L'epodo secondo di Orazio*, Catania, 1935, pág. 13.

[12] Javier de Echave-Sustaeta, «Acotaciones al estilo de Horacio. El secreto del *Beatus ille*…», *Helmantica* IX (1958), págs. 26-37, especialmente 32-37.

[13] G. Agrait, *op. cit*. pág. 48.

[14] Inés Azar, *Discurso retórico y mundo pastoral en la Égloga segunda de Garcilaso*, Ámsterdam/John Benjamins B.V., 1981, págs. 65-66.

suprimido y han prescindido de esta ironía y del mundo de Alfio, lo cual es un indicio de que han aceptado la autenticidad del elogio de Horacio, excluida esta parte, como un tópico a imitar.

Naturamente, el significado del epodo hay que ponerlo en relación con el fin y el motivo de su composición: Horacio, como los otros poetas de la época augústea aceptan y siguen las directrices de la política del emperador, que, consciente del retroceso económico que había supuesto el abandono del campo por las guerras civiles, les anima a inspirar el amor al campo y la consideración que siempre suscitó en Roma.

Se trata de una idealización de la vida del campo y de las tareas del labrador, no porque sea demasiado exagerada en lo que dice, sino porque silencia en el poema ciertos aspectos desagradables que pueden comprometer su encanto, como, por citar algunos, la misma dureza de los trabajos del labrador, los peligros de las tormentas e inundaciones o la existencia de alimañas, serpientes, mosquitos, insectos u otros múltiples inconvenientes.

Horacio la presenta como algo deseable por dos motivos fundamentalmente: por constituir un refugio contra los males que existen fuera de él como las guerras, los peligros marinos, la ambición de riquezas, el amor, el clientelismo, etc., y por la felicidad que aportan sus misma bondades. De este modo Horacio propone la vida del campo como la **suma** de distintos motivos ya encarecidos en la tradición: despego de la ciudad, exaltación del campo y del trabajo para lograr una vida adecuada, sin excesivas riquezas, destierro de la riqueza y la pobreza y eliminación de la pasión amorosa.

## Fuentes e influencias

Algunos dicen que el epodo de Horacio es una parodia del elogio de la vida campesina de la elegía I, del libro II de Tibulo, escrita hacia el año 24 —para lo cual bastaría sustituir Alfius por Albius—, como hemos apuntado que defiende Giarratano, o que con él pretende el poeta satirizar el encarecimiento virgiliano de la felicidad de los labriegos, que cierra el libro II de las Geórgicas, como defiende Lindo[15].

Echave señala que no es así, sino que, por el contrario, los dos son fuentes de Horacio habiendo influido directamente sobre él, aunque existan distintas diferencias entre ellos: «El cotejo del episodio que cierra el libro II con el epodo», dice, «nos revela un influjo directo de Virgilio: el alejamiento de la discordia de la guerra (*Ge*., II,459), el sobresalto del toque del clarín en la milicia *Ibid.* 539), la petulancia agresiva de los pórticos señoriales (*Ibid.* 461), el mentidero del foro

[15] L. J. Lindo, «Horace's second Epode», *Classical Philology,* LXIII,3 (1968), págs. 206-208.

(*Ibid.* 502), el mugir de las vacadas y el mullido reposo al pie de los árboles (*Ibid.* 470), la apacibilidad de la vida campesina y los variados provechos que reporta (*Ibid.* 467-8), el realce de la cosecha de cereales y frutas de que el año rebosa (*Ibid.* 516-7), el solaz de la caza (*Ibid.* 471), y el cuadro de la felicidad del hogar que preserva la casta esposa y en el que el corro de dulces hijos pende del rostro de los padres (*Ibid.* 523-4)»[16].

Por lo que se refiere a Tibulo, en su elegía I,1 se puede ver una especie de síntesis de los motivos que integran el tópico del *Beatus ille*, con apreciables coincidencias en el contenido y el tratamiento[17], pero también con notables diferencias. Horacio describe la vida del campo a través de Alfio, mientras Tibulo lo hace directa y personalmente. La composición de Horacio está claramente definida, con gran cuidado en la disposición de la materia y de sus contrastes, como hemos visto, mientras que la de Tibulo, según Ponchot[18], no es rigurosa ni de líneas claramente definidas, sino como una especie de «curva flexible y graciosa, que hace pensar en una 'sinfonía', aunque con cierta estructura básica también en los bloques de contenido. «El tema dominante es que el bien supremo es la vida sencilla y tranquila en el campo con una tierna amante: la primera idea, elogio de la vida rústica, llena la primera parte (5-50) y arrastra insensiblemente la segunda, consagrada a Delia (51-75), por un corto pasaje de transición (45-50), que es como la clave de bóveda del poema que une íntimamente las diferentes ideas. A la cabeza, un preludio de 4 versos contra la ambición, el espíritu guerrero y de lucro, y, para terminar, un final de 4 versos, que remite o recoge el tema inicial». Una estructura que se puede representar así: <1-4> + 5-50 +45-50 +74 <75-78>.

---

[16] Echave, *op. cit.* pág. 31. Las actividades son similares, similar el ocio, similares los frutos, similar el rechazo de la riqueza y elogio de la pobreza, similar la aversión a la mar y la guerra y similar la alusión a la religión; pero la descripción de la vida retirada está más idealizada y desconectada de la realidad en Tibulo; el sentimiento religioso y el recurso a los dioses son más fuertes en éste que en Horacio; y en Tibulo se presenta un ambiente idóneo para el amor, formando parte imprescindible del cuadro campestre su amada Delia, mientras en Horacio se descarta la pasión amorosa. Para más detalle de la influencia de Virgilio, véase el análisis de las expresiones y motivos del epodo II y la parte final del libro II de las Geórgicas (págs. 259-260) que hace Alberto Pieri, en «L'epode 2 di Orazio e le *Georgiche*», *SIFC* XLIV (1972), págs. 244-266, donde prueba que Horacio imita en el epodo II a Virgilio, *Ge*. 2,458 ss., que es primero que él, y que Virgilio imita a su vez Lucrecio.

[17] *Cfr.* Agrait, *op. cit*. págs. 50-52.

[18] M. Ponchont, *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, págs. 7-8.

## Marcial X, 47 A Julio Marcial

Las cosas que hacen la vida más feliz,
mi muy entrañable Marcial, son éstas:
una hacienda conseguida no a fuerza de trabajar, sino por herencia;
un campo no desagradecido, un fuego perenne;
nunca un pleito, pocas veces las formalidades, una mente tranquila;
unas fuerzas innatas, un cuerpo sano;
una sencillez discreta, unos amigos del mismo carácter;
unos ágapes frugales, una mesa sin afectación;
una noche sin embriaguez, pero libre de preocupaciones;
un lecho no mustio y, sin embargo, recatado;
un sueño que haga fugaces las tinieblas:
querer ser lo que se es y no preferir nada;
ni temer ni anhelar el último día.

Los epigramas de Marcial denotan un conocimiento muy preciso del *Epodo* II. Marcial ha asimilado voluntariamente la sustancia y el tono del poema, y éste le proporciona el tema de la vida retirada del campo que desarrolla con similares procedimientos en los poemas I, 49; III, 58; I, 55; IV, 66; y XII, 18, sin que en ellos haya ningún usurero que hable contra su naturaleza profunda (su verdadero modo de sentir)[19]. Pero, además de éstos, uno de los más famosos en que hace el elogio de la vida retirada es el X, 47 dirigido a Julio Marcial, arriba traducido.

Laguna Mariscal señala que Marcial compuso este epigrama para exponer «un ideario vital de raigambre epicúrea», destacando entre las fuentes griegas y latinas el propio Epicuro, Lucrecio y Horacio[20]. En efecto, el tema básico que subyace en todo el epigrama es el de la felicidad, meta de la filosofía. El propio enunciado que lo presenta como *Vitam quae faciant beatiorem,* que coincide con el enunciado del *Beatus ille qui*, es epicúreo, pues para Epicuro la filosofía proporciona la felicidad de vida. Pero, junto al trasfondo epicúreo idéntico en ambos poemas y algunas otras coincidencias, ofrece también ambos muchas diferencias: la perspectiva es distinta, pues Horacio predica la felicidad sobre un sujeto general (*qui*), si desarrolla ciertas actividades, y Marcial la predica de las cosas y las actividades (*quae*) que la producen; Marcial multiplica los motivos de carácter epícúreo[21], pero recordando sólo de Horacio el campo fructífero, el

[19] L. Duret*, op. cit.* pág. 175 y sigs.
[20] *Cfr.* G. Laguna Mariscal, *op. cit.* pág. 323.
[21] *Idem*, *op. cit.* págs. 323-327.

fuego perenne, la ausencia de pleitos, el sueño tranquilo, una manifestación de la vida tranquila que constituye un tópico de larga tradición literaria, y la vida sencilla y frugal, que pregona el epicureísmo como corolario de la autarquía; pero sobre todo, además de un aliento filosófico mayor, Marcial confiere a su poema un carácter lírico más profundo que Horacio, pues expresa con mayor claridad «el movimiento suave y sincero de sus propios sentimientos»[22].

## La *Comedieta de Ponça* del Marqués de Santillana

Ya en 1885 decía Menéndez Pelayo[23] las siguientes palabras: «Horacio fue de los poetas latinos menos saboreados en la Edad Media, y hasta muy entrado el siglo XV apenas encontramos reminiscencias de sus ideas y estilo. Ofrécenos una muy notable el esclarecido Marqués de Santillana, que debió conocer ya, aunque en no muy correctos originales, las obras del lírico latino. Demuéstranlo las estancias 16,17 y 18 de la *Comedieta de Ponza*, en las cuales felizmente parafrasea el *Beatus ille*»; y, más adelante[24], añade que de aquí «arranca todo estudio horaciano en la península». Sus dos afirmaciones siguen siendo aceptadas, aunque haya quien ha distorsionado el sentido de la primera[25].

El Marqués de Santillana describe en la *Comedieta de Ponza*, en tres estancias de arte menor (XVI, XVII y XVIII) la batalla naval que se libró en Ponza, cerca de Gaeta, entre la armada genovesa y Alfonso V de Aragón. En ella introduce esta paráfrasis en la loa a «los oficios baxos e serviles» que pone en boca de Doña Catalina[26].

22 J. Mantke, *De Martiale lyrico*, Wroclaw, 1966, pág. 60 sigs., especialmente pág. 68.

23 M. Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, 1885, I, pág. 6.

24 *Ibid* II, pág. 12.

25 *Cfr.* G. Agrait, *op. cit.* págs. 70-71.

26 Para el estudio de la loa véanse sobre todo los trabajos de Arnold G. Reichenberger, «The Marqués de Santillana and the Classical Tradition», *Iberorromania* I (1969), págs. 5-34, que analiza las semejanzas con Horacio, subrayando la riqueza de la tradición clásica acumulada por el poeta; Miguel García Gómez, «Otras huellas de Horacio en el Marqués de Santillana», *Bulletin of Hispanic Studies*, L (1973), págs. 127-141, que estudia las resonancias del Horacio en toda su obra; Félix Carrasco, «Aproximación semiótica al "Benditos aquellos" del Marqués de Santillana», *Revista de Literatura* XLV (1983), págs. 5-20, que ha realizado un estudio profundo del texto en el que, tras señalar los rasgos básicos del tópico representado por *beatus ille*, analiza, entre otros aspectos, los relativos al plano sintáctico y semántico del poema y su la genealogía; el mismo Carrasco, «Hacia una tipología de los poemas a la vida retirada: bases sintáctico-semánticas», *Congreso sobre teoría literaria e ideología, U.B.C.,* Vancouver, 1981; y G. Agrait, *op. cit.* págs. 69-72, especialmente pág. 71.

Marqués de Santillana (*Comedieta de Ponça*)

XVI Benditos aquellos que con el açada
sustentan su vida e viven contentos,
e de quando en quando conoscen morada
e sufren paçientes las lluvias e vientos!
Ca estos non temen los sus movimientos,
nin saben las cosas del tiempo passado,
nin de las presentes se fazen cuydado,
nin las venideras do han nasçimientos.
XVII Benditos aquellos que siguen las fieras
con las gruesas redes e canes ardidos,
e saben las trochas e las delanteras e
fieren del arco en tiempos devidos!
Ca estos por saña non son conmovidos
nin vana cobdiçia los tiene subjetos;
nin quieren tesoro, nin sienten defetos,
nin turban temores sus libres sentidos.
XVIII Benditos aquellos que quando las flores
se muestran al mundo desçiben las aves,
e fuyen las pompas e vanos honores,
e ledos escuchan sus cantos suaves!
Benditos aquellos que en pequeñas
Naves siguen los pescados con pobres traynas!
Ca estos non temen las lides marinas,
Nin çierra sobre ellos Fortuna sus llaves.

La estructura de la loa, según Carrasco, está basada en el paralelismo de cuatro frases desarrolladas en una cuádruple anáfora de la paráfrasis del *Beatus ille*, «Benditos aquellos que», pero compuestas con un número decreciente de versos, las dos primeras abarcando dos octavas, respectivamente, y las dos últimas una sólo. Cada una de ellas, a su vez, está constituida por dos secuencias unidas por un conector de causalidad (*ca*), excepto la tercera en que éste es sustituido por la copulativa (*e*). La primera secuencia contiene el enunciado que atribuye la cualidad (*benditos*) y la identificación del sujeto a la que afecta, y la segunda una serie de enunciados que Carrasco llama «conjuntivos y disyuntivos, por expresar unión o deseos de unión, o negación, rechazo o separación»; y el enunciado inicial representa el núcleo embrionario que sustenta la idea generadora del texto, mientras que lo que le sigue constituye un ejercicio retórico de amplificación[27].

[27] F. Carrasco, *op. cit.*, págs. 7-8.

La loa de López de Mendoza se distancia mucho del *Beatus ille* en la forma, pero se acerca en gran medida a él en su contenido ideológico. En las tres estrofas compuestas con la estructura citada se exponen los puntos capitales que incitan a refugiarse de la corte en la villa, contrastando con los males de aquélla, la felicidad que suponen los tres oficios bajos y serviles que se pueden desarrollar en ésta: la labranza, la caza y la pesca. En ellas, dada su brevedad, no se realiza una descripción de los placeres de la vida retirada en el campo como la de Horacio, pero se sintetizan los tres oficios citados y la defensa de la vida humilde frente «al aparato cortesano que el autor conocía bien»[28].

En cada estancia se destaca netamente la oposición de los oficios o actividades del mundo del campo frente a otros menesteres y actividades más relacionadas con el mundo de la ciudad.

En la XVI celebra la vida dichosa de los labradores (+), ajenos a toda preocupación por el pasado, el presente o el futuro, más propios del letrado (-).

En la XVII, la de los cazadores o monteros dedicados a su arte para prender animales (+), ajenos a la codicia, las riquezas y todo tipo de temores que acechan más a los ricos y los mercaderes (-).

Y en la XVII por una parte, la de los pajareros que se gozan en cazar aves en primavera y oír sus suaves cantos (+), ajenos a las pompas y honores más propios del noble; y, por otra, a los pobres pescadores que desarrollan su arte en pequeñas naves (+), ajenos las empresas marinas propias del guerrero (-)[29].

En definitiva, López de Mendoza aprovecha el trasfondo ideológico del tópico del *beatus ille*, reelaborándole con una estructura peculiar, para convencer de la felicidad que espera a aquellos que realizan diversas actividades propias del campo que suponen el **esfuerzo** y el peligro (trabajo, pesca y exposición a los agentes atmosféricos) el **solaz** de la caza (de animales y aves) y el **gozo sensual** (cantos suaves) [+], pues se hallan libres de los vicios, pompas y temores que provocan las actividades más propias de la ciudad (la vana sabiduría, la saña, la ambición de riquezas, los defectos, el temor, las pompas, las guerras y la Fortuna).

En el desarrollo latente del tópico campo # ciudad llama la atención que, frente a lo que ocurre en otros poemas, el inventario de elementos negativos a huir son más numerosos que los positivos.

Las estancias, con la cuádruple anáfora del sintagma enfático «Benditos aquellos que» adquieren el carácter de un auténtico *makarismos*, de ahí que, aparte de Horacio, aunque con reservas por su escaso conocimiento del latín, y las tragedias de Séneca que el poeta mandó traducir, y las Geórgicas de Vir-

---

28 Agrait, *op. cit.* pág. 71.

29 Para más detalle véase el cuadro que propone Carraso, *op. cit*. pág. 20.

gilio, Lapesa haya propuesto como fuente generadora del poema la estructura recurrente de las Bienaventuranzas[30].

Por lo que respecta a los ecos horacianos, los que se basan en el epodo son los siguientes:

Las anáforas de las tres estancias «Benditos aquellos que» imitan el verso 1 *Beatus ille qui* de Horacio.

Los versos 1-2 de la estancia XVI, «aquellos que con la açada / sustentan su vida», imitan el verso 3 del epodo *paterna rura bobus exercet suis*; y el verso 3 «conoscen morada» puede relacionarse cono la alusión a la morada de los versos 39-40 y 61-62 del mismo.

Los versos 1-2 de la XVII «Benditos aquellos que siguen las fieras / con las gruesas redes e canes ardidos» y los versos 1-2 de la XVIII «Benditos aquellos que… desçiben las aves» remiten a la imagen, más amplia, de los versos 31-34 de Horacio *aut trudit acris hinc et hinc multa cane / apros in obstantes plagas, / aut amite leui rara tendit retia / turdis edacibus dolos.*

Y el verso 4 de la XVII «e ledos escuchan sus cantos suaves», se hace eco del verso 26 *queruntur in siluis aues*.

## Las estancias de Garcilaso en la *Egloga II*[31]

La *Egloga II* de Garcilaso, en la que intervienen los cuatro pastores Salicio, Nemoroso, Albanio y Camila, consta de dos partes: en la primera el pastor Albanio narra sus amores, en función de la segunda, donde se hace una apología de la casa ducal de Alba. De estas dos partes sólo interesa aquí el comienzo de la primera, en la que, tras iniciar Albanio el poema hablando junto a una fuente donde se queda dormido (1-33), a continuación llega Salicio y recita un breve monólogo (38-76), que interrumpe al advertir la presencia del pastor dormido (v. 77 y ss.). En él reelabora el poeta el *Beatus ille* horaciano en tres estancias.

---

30 *Cfr.* Lapesa, R., *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, 1957, págs. 144-147; y Carrasco, *op. cit*. pág. 15.

31 Véanse los siguientes estudios: P. Gallagher, «Luis de León's development, via Garcilaso, of Horace's "Beatus ille"», Neophilologus, LIII, (**s/f**) págs. 146-156; Gareth A, Davies, *op. cit.* págs. 202-216; G. Agrait, *op. cit.* págs. 76-78; R. Lapesa, *op. cit*. págs. 146-163; Inés Azar, *op. cit.* págs, 65-77.

## Garcilano, *Egloga II*

¡Cuán bienaventurado.
aquel puede llamarse
que con la dulce soledad se abraza,
y vive descuidado,
y lejos de empacharse
en lo que al alma impide y embaraza!
No ve la llena plaza,
ni la soberbia puerta
de los grandes señores,
ni los aduladores
a quien la hambre del favor despierta;
no le será forzoso
rogar, fingir, temer y estar quejoso.

A la sombra, holgando
de un alto pino o robre,
o de alguna robusta y verde encina,
el ganado contando
de su manada pobre
que por la verde selva se avecina,
plata cendrada y fina,
oro luciente y puro,
baja y vil le parece,
y tanto lo aborrece,
que aun no piensa que dello está seguro;
y como está en su seso,
rehuye la cerviz del grave peso.

Convida á dulce sueño
aquel manso ruído
del agua que la clara fuente envía,
y las aves sin dueño
con canto no aprendido
hinchen el aire de dulce armonía;
háceles compañía,
a la sombra volando,
y entre varios olores
gustando tiernas flores,
la solícita abeja susurrando;
los árboles y el viento
al sueño ayudan con su movimiento.

La estructura del fragmento es muy sencilla. Garcilaso anuncia la gran bienaventuranza de aquel que siga una vida solitaria en el campo alejado de los afanes más propios de la ciudad (campo # ciudad). Bajo la fórmula enfática «¿Cuán bienaventurado aquel», copiada del *Beatus ille* horaciano, con la que encabeza y abarca todo el poema, va contrastando los aspectos positivos y negativos de dicha vida, en proporción similar en las dos estancias primeras (6+7 versos en cada una de ellas), destacando en cambio sólo los positivos en los 13 versos de la tercera, en contraste también con ellas.

Inés Azar señala las tres características del epodo de Horacio que podrían impedir la imitación de Garcilaso desde una perspectiva bucólica, como la que compete al pastor Silicio, a) la ironía final de Alfio, b) la visión preferentemente agraria o geórgica impresa por Horacio al *Beatus ille* en los primeros versos (*Beatus ille qui… paterna rura bobus exercet suis*) y c) la perspectiva remota y distante ('desde fuera') de la visión gozosa del campo que impone la fórmula abstracta del *Beatus ille*[32] entre la realidad del hablante y la del elogiado, que nada tiene que ver con la perspectiva bucólica «'desde dentro', que los pastores de églogas deben tener para contemplar su mundo»[33]; y a continuación defiende que Garcilaso hizo posible la perspectiva bucólica a) eliminando la ironía final, b) parafraseando sólo unos pocos versos del epodo, «los que dentro de las perspectiva geórgica coinciden con la actitud pastoril, o al menos no la contradicen abiertamente», y c) no cambiando la perspectiva remota, pues es precisamente esta carácterística, según ella, la que hace «único el epodo»[34].

En las dos primeras estancias Garcilaso contrapone los aspectos positivos de felicidad del que disfruta la vida alejada en el campo frente a otros negativos, cerrando la tercera sólo con aquéllos:

> En la primera exalta la felicidad del que vive solo y con su alma libre (y desembarazada) [+] # frente al que visita la ciudad, los palacios y los grandes señores [-].
>
> En la segunda, la del que holga a la sombra contando su ganado [+] # y aborrece la plata y el oro que le acarrean un grave peso [-].
>
> Y en la tercera detalla los alicientes campestre que invitan al dulce sueño, propios del *locus amoenus*: el murmullo de las fuente, los cantos

[32] No es éste o aquél, sino «todo el que cumple las condiciones representadas por el texto».

[33] I. Azar, *op. cit*. págs. 66-68.

[34] *Ibid.* pág. 68: «Esa perspectiva», dice Azar, «reposa en la fórmula verbal que articula la actitud del hablante. Destruida la fórmula, se elimina la perspectiva, y el tópico mismo desaparece. Por esta razón, al imitar el epodo, Garcilaso suprime la ironía y reduce el contenido conceptual, pero no puede sino mantener intacta la fórmula verbal del modelo. Las primeras palabras de la paráfrasis (*¿Cuan bienaventurado / aquél…*) se pliegan dócilmente al esquema —lingüístico y mental— del epodo y reproducen su visión «desde fuera».

> de las aves, los susurros de las avejas, el movimiento (resonar) de los árboles y el viento [+][35].

Lapesa sintetiza el contenido de la tres estancias indicando que frente al alejamiento de Horacio, Garcilaso insiste en la primera en la **soledad**, libre de preocupaciones y otros impedimentos; en la segunda, en **la libertad** que libera de las necesidades materiales: que Salicio se contenta con la pobreza; y en la tercera, «la **contemplación y goze** de esta naturaleza quintaesenciada[36].

Comparado el contenido del epodo y las estancias se advierte que junto a distintos motivos horacianos como los que indicaremos a continuación, Garcilaso introduce otros nuevos, como la libertad y desembarazo de alma entregado a la vida retirada frente al agobio de los aduladores y su necesidad de rogar, fingir, etc.; el peso grave que supone el atesorar oro y plata; y el ambiente del *locus amoenus*, más desarrollado que en el epodo de Horacio.

Pero, dada su brevedad, elimina o reduce distintos aspectos de la estructura y del contenido de Horacio: elimina, como hemos apuntado, el *aprosdoketon* final, elimina el contraste de las estaciones y de sus frutos, elimina el ambiente que sugiere el cuadro interior de la casa, la mujer, los hijos, etc., y reduce a dos breves pinceladas el del exterior (la holganza a la sombra y el contar las ovejas.

En definitiva, se puede concluir con Argait que Garcilaso «acusa en estas estancias el goce sensual y finamente pagano de las bellezas naturales» y proyecta en ellas un neto contraste entre la corte y el campo, que como un hombre que se siente hastiado de los centros urbanos ve en la campiña su liberación», y que sus notas más destacadas en las estancias es el elogio a la libertad y a la soledad y la tranquilidad que nunca gozó en «los breves e inquietos años de su vida»[37]; con Lapesa, que en las estancias de Garcilaso prevalece el bucolismo arcádico frente al elogio del agricultor que revela un sentimiento virgiliano de la naturaleza, y que el «hedonismo del poema horaciano queda superado, pues la soledad es en ellas deseable y deseada porque hace que el alma se sienta dueña de sí»[38]; y con Azar, que Garcilaso «reduce… y transforma el pequeño mundo georgiano de Horacio en una visión bucólica ejemplar»[39].

En las estancias de Garcilaso se detectan los siguientes ecos y reminiscencias del epodo de Horacio:

---

35 Véase el ilustrativo cuadro del análisis del poema que propone Azar (*op. cit*. pág. 70) en el que se muestra en las estancias lo que ella llama «orden pastoril» (los elementos positivos del ideal de vida pastoril) frente al «desorden de la ciuda» (los negativos), con claro predominio de los positivos sobre éstos.

36 Véase el análisis de las tres estancias que hace Azar, *op. cit.* págs. 151-153.

37 G. Argait, *op. cit*. págs. 77-78.

38 R. Lapesa, *op. cit*. pág. 153.

39 I. Izar, *op. cit.* pág. 73.

En la primera estancia, los versos 38-39 y 44-46 «¡Cuán bienaventurado / aquel…/…No ve la llena plaza / ni la soberbia puerta / de los grandes señores» recuerdan los versos 1 *Beatus ille qui* y 7-8 del epodo, donde Horacio perfila la oposición entre campo y ciudad (civilización), con su visión positiva o negativa: *forumque uitat et superba ciuium / potentiorum limina*.

En la segunda los versos 51-52 «A la sombra holgando / de un alto pino o robre / o de alguna robusta y verde encina» amplía la imagen de los versos 22-24 del epodo, donde Horacio describe al labrador descansando bajo una antigua encina o en el tupido césped: *libet iacere modo sub antiqua ilice / modo in tenaci gramine*; y los versos 55-56 «el ganado contando / de su manda pobre / que por la verde sende se avecina», remiten a los versos 11-12, donde Horacio describe la tranquila contemplación del pasto de su manada de vacas en el valle: *aut in reducta ualle mugientium / prospectat errantes greges*.

En la tercera, con los versos 64-69 «Combida a un dulce sueño / aquel manso rüido / del agua que la clara fuente embía, y las aves sin dueño, / con *canto no aprendido*, / hinchen el ayre de dulce armonía», Garcilaso realiza la imitación más fiel de los versos 25-28 del epodo, donde Horacio describe el correr de las aguas, el gorjeo de las aves y el murmullo de las aguas de las fuentes que invitan al sueño; *labuntur altis interim ripis aquae / queruntur in siluis aues, / fontesque lymphis obstrepunt manantibus, / somnos quod inuitet leues*[40].

El *queruntur aues* de Horacio «los quejidos de las aves», del que se hace eco Santillana en «sus cantos suaves», Garcilaso lo convierte en el sintagma «con canto no aprendido», imitado a su vez por Fray Luis en la *Vida retirada* «con su cantar sabroso no aprendido» (frente al más prosaico de su traducción del epodo «cantan los pájaros sin dueño»). Como fuente de la recreación de Garcilaso se ha señalado por Lázaro Carreter el verso de Propercio I,2,14: *et uolucres nulla dulcius arte canant*[41].

## La *Vida retirada* de Fray Luis[42]

Estimulado quizá por su deseo de lograr una vida tranquila y ajena a la envidia ante el ambiente agitado y polémico de la Universidad de Salamanca

40 Para otros ecos clásicos, véase los estudios citados de Azar, *op. cit.* pág. 70-73; Lapesa, *op. cit*. pág. 149, pero especialmente, Davies, *op. cit*. págs. 202-210.

41 *Cfr. infra*, Lázaro Carreter, *op.cit.* pág. 304.

42 De especial interés son los siguientes trabajos: Julio Feo García, «Influencia de Tibulo en la *Vida retirada* de Fray Luis de León», *Boletín de la Universidad de Santiago*, XLI-XLII (1943), págs. 139-147; Ángel C. Vega, *Poesías de Fray Luis de León* (ed. crítica), Madrid, 1055 págs. 25 ss. y 437-445; Gareth A, Davies, *op. cit*., págs. 202-216; *La poesía de Fray Luis de León*, Introducción, edición crítica y comentario, de Oreste Macrí, Salamanca, 1970 = O. Macrí; E. Sarmiento, «Luis de Leon's Qué descansada vida and the first *carmen* of *Tibullus*», *BHS* XLVII (1970), págs. 19-23; G. Agrait, *op.*

e impresionado por la maestría con que habían tratado la temática de la vida retirada los clásicos, especialmente Horacio, Fray Luis la abordó varias veces en su obra: tradujo el epodo II de Horacio, lo imitó y lo recreó en la oda I *La vida retirada*; e incidió de nuevo en el tema en las odas XVII *A una esperanza que salió vana* y XIV *Al apartamiento*, y, con gran brevedad, en la XXII *A la salida de la cárcel* «Aquí la envidia y mentira». Veamos la primera[43].

Fray Luis de León, *La vida retirada*

1 ¡Qué descansada vida
La del que huye el mundanal ruido,
Y sigue la escondida
Senda por donde han ido
Los pocos sabios que en el mundo han sido!

2 Que no le enturbia el pecho
De los soberbios grandes el estado,
Ni del dorado techo
Se admira, fabricado
Del sabio moro, en jaspes sustentado.

3 No cura si la fama
Canta con voz su nombre pregonera,
Ni cura si encarama
La lengua lisonjera
Lo que condena la verdad sincera.

4 ¿Qué presta a mi contento,
Si soy del vano dedo señalado,
Si en busca de este viento
Ando desalentado,

9 Del monte en la ladera
Por mi mano plantado tengo un huerto,
Que con la primavera,
De bella flor cubierto,
Ya muestra en esperanza el fruto cierto.

10 Y como codiciosa,
Por ver y acrecentar su fermosura,
Desde la cumbre airosa
Una fontana pura
Hasta llegar corriendo se apresura;

11 Y luego sosegada,
El paso entre los árboles torciendo,
El suelo de pasada
De verdura vistiendo,
Y con diversas flores va esparciendo.

12 El aire el huerto orea,
Y ofrece mil olores al sentido,
Los árboles menea
Con un manso ruido,
Que del oro y del cetro pone olvido.

13 Ténganse su tesoro

*cit*. pág. 97-102; R. Lapesa, *op. cit*. págs. 146-163; Ricardo Senabre, «La "escondida" senda de Fray Luis» en *Tres estudios sobre Fray Luis*, Universidad de Salamanca, 1978, págs. 7-36; Fernando Lázaro Carreter, «Notas a la oda primera de Fray Luis de León, *Homenaje al profesor Francisco Yndurain*, Madrid, 1984, págs. 297-307; Juan Francisco Alcina, *Fray Luis de León. Poesía*, Cátedra, 1992, págs. 67-75; Félix Carrasco, «Vida retirada de Fray Luis de León: perspectivas diacrónicas», *Congreso de la Asociación canadiense de hispanistas, Laskatoon*, 1979 y P. Gallagher, «Luis de León's development, via Garcilaso, of Horace's «*Beatus ille*», *Neophilologus*, LIII, (s/f)) págs. 146-156.

[43] Para la XVII y XIV, véase el estudio de R. Lapesa, *op. cit*., págs. 158-163.

Con ansias vivas, con mortal cuidado?

5 ¡Oh monte, oh fuente, oh río,
Oh secreto seguro, deleitoso!
Roto casi el navío,
A vuestro almo reposo
Huyo de aqueste mar tempestuoso.

6 Un no rompido sueño,
Un día puro, alegre, libre quiero;
No quiero ver el ceño
Vanamente severo
De a quien la sangre ensalza o el dinero.

7 Despiértenme las aves
Con su cantar sabroso no aprendido,
No los cuidados graves
De que es siempre seguido
El que al ajeno arbitrio está atenido.

8 Vivir quiero conmigo,
Gozar quiero del bien que debo al cielo,
A solas, sin testigo,
Libre de amor, de celo,
De odio, de esperanzas, de recelo,

Los que de un falso leño se confían;
No es mío ver el lloro
De los que desconfían,
Cuando el cierzo y el ábrego porfían.

14 La combatida antena
Cruje, y en ciega noche el claro día
Se torna, al cielo suena
Confusa vocería,
Y la mar enriquecen a porfía

15 A mí una pobrecilla
Mesa, de amable paz bien abastada
Me basta, y la vajilla
De fino oro labrada
Sea de quien la mar no teme airada.

16 Y mientras miserable-
Mente se están los otros abrasando
Con sed insaciable
Del no durable mando,
Tendido yo a la sombra esté cantando;

17 A la sombra tendido,
De hiedra y lauro eterno coronado,
Puesto el atento oído
Al son dulce, acordado,
Del plectro sabiamente meneando

En la lira 1 elogia Fray Luis la vida retirada de los que rechazan el «mundanal ruido» y siguen a los pocos sabios del mundo; en las liras 2-4 describe los males del mundo que evita el sabio retirado: los contactos con los poderosos y los palacios ricos (riquezas) (2), la fama y la lisonja (3) y la vanagloria (4); en la 5 presenta el campo (monte, fuentes, ríos) como **puerto seguro** del mar de la vida; en las 6-9 recoge el ideal de esa vida del campo y su finalidad: un sueño tranquilo y libertad, sin tener que estar atento a la nobleza y el dinero (6), y un despertar alegre entre el gorjeo de las aves, sin tener que sufrir las preocupaciones del cliente (7), para **vivir una vida interior** («vivir quiero conmigo»), libre de pasiones; en las 9-12 describe el lugar ideal de su retiro: el huerto en la ladera del **monte** plantado por su propia mano (9), que una fuente lo riega y cubre de flores (10-11) y orea y aromatiza el aire suscitando el murmullo de los árboles; en las 13-14, contrastando conscientemente la ambición frente a la frugalidad, rechaza la búsqueda de tesoros en el mar tempestuoso que hace peligrar la nave (13), contentándose con una pobre mesa y un sencilla vajilla (15); y en las 16-17 expresa su deseo de **cantar** tendido a la sombra coronado de hiedra y laurel, mientras otros se abrasan por la sed de poder.

En el poema, pues, se advierten cinco bloques temáticos básicos: el central ocupado por 8 liras que contiene la descripción del lugar de retiro de Fray Luis, su *locus amoenus*, y el deseo de disfrutar en él; un bloque que le precede y otro que le sigue, de 3 liras cada uno, que recogen el rechazo a distintos males del «mundanal ruido»; el de la primera lira, donde enfatiza Fray Luis el elogio de la vida retirada anticipando el camino a seguir para lograrla; y el de las dos últimas, en las que, bajo la fórmula retórica otros # yo, expresa Fray Luis su rechazo al poder y el deseo de gozar de su retiro en soledad con el canto Una estructura que podría representarse así: 1+3 (2-4) + 8 (5-12) + 3 (13-15) + 2 (16-17).

Comparados los aspectos básicos de los dos poemas, se advierte que Fray Luis reelabora y recrea el tema central del epodo con gran libertad, enriqueciéndolo con nuevos matices y un profundo aliento espiritual. Como sus antecesores suprime la ironía final del usurero, manteniendo sólo la alabanza de la vida retirada y el aliento lírico, al que estaba habituado como traductor de las odas, a pesar del género epódico del modelo; suprime el fondo epicúreo del epodo, dotándolo de un tono espiritual más cercano al estoicismo; suprime el tono geórgico eliminando la descripción de las actividades del agricultor que detalla Horacio, salvo la alusión —si es real— sugerida en el verso 'por mi mano plantado tengo un huerto'; suprime las referencias a la presencia y tareas de la esposa, a los hijos, a los esclavos y al amor; las alusivas a los alimentos, tan detalladas en Horacio (vv. 48-60), se reducen en la lira 15 a menos de 3 versos (71-73); y el campo, que para Horacio es sinónimo de tranquilidad y de un bienestar económico relativo para el labrador, es para Fray Luis, el *locus amoenus* donde «el hombre, en contacto con la naturaleza libra su espíritu de todo lastre y puede ponerse en contacto con la armonía regidora del Universo»[44].

A esta concepción del campo se debe, sin duda, la amplificación, digna de destacar, que Fray Luis hace precisamente del tópico, recogiendo la mayoría de los elementos que lo integran[45] inspirado en Virgilio, en el breve apunte de Horacio en los versos 23-28 del epodo y en otros pasajes (especialmente la Sátira II,6, *cfr. infra*), en la *Égloga* I, 239-244 y en los versos 64-76 vistos de la tercera estancia de Garcilaso.

En definitiva, Fray Luis concibe el tópico como un lugar retirado del campo que es refugio (puerto seguro) de los males del mundo, en donde, libre el alma

---

[44] Esta interpretación su puede admitir entendiendo que en la frase última de la lira «al son dulce, acordado / del plectro sabiamente meneado», no es Fray Luis, sino Dios el que mueve el plectro pulsando las cuerdas de la cítara que es el universo y produce la armonía que anima la creación, según Agrait, de quien es la frase arriba citada (*op. cit.* pág. 101), o el que inspira con el platónico furor los versos del poeta, como piensa Alcina, (*op. cit*. pág. 85), apoyando en ambos casos su interpretación en la oda III, 21-25 *A Francisco de Salinas* del mismo Fray Luis.

[45] El mismo huerto umbrío, los árboles, la fuente, las aves, las flores, etc. *cfr.* Senabre, *op. cit*. págs. 11-12.

en su interior [el *locus amoenus* del huerto plantado por su mano], conjura los peligros de los ambiciosos que surcan el mar y vive frugalmente y, frente a los que ansían el poder y el mando, tendido a la sombra canta la armonía universal.

Al comparar la Oda I de Fray Luis con el epodo II se detectan, como hemos visto, indudables analogías, pero también múltiples diferencias, lo que supone la existencia de diversas influencias del resto de la obra del propio poeta o de otras fuentes aparte del epodo. De ahí que las opiniones no son unánimes respecto a la imitación del epodo.

Angel A. Vega considera que si se examina el contenido y el sentimiento dominante de la oda, se verá enseguida que en ella, «lejos de cantar Fray Luis de León las delicias y encanto de la vida rústica, como Horacio en el *Beatus ille*, el poema es una expresión de júbilo y satisfacción, un regodeo espiritual por verse libre de los pleitos y líos universitarios, de ambiciones y locuras literarias de vanidades y falso nombre»; que «ni el espíritu ni el desarrollo, ni el ambiente que se respira, ni los motivos determinantes en cada una tienen nada de parecidos»; que quizá Fray Luis deba más en esta oda a la Sátira II, 6, aludida ya, donde habla de un «campo» no muy grande, de un «huertecillo», de una «fontana» próxima a la casa, de un pequeño «bosque» y de otros aspectos de su ideal de vida; y que, por tanto, hay que «romper con el tópico manido de las influencias horacianas inspiradores de esta oda»[46].

En el polo opuesto, hay quienes insisten como Macrí en que el tema de la composición de la Oda I es el de la vida rústica, procedente del epodo de Horacio[47], y quienes han llegado a considerar a éste, exageradamente, como su única fuente apreciable[48].

Ni Vega ni los que consideran el epodo como única fuente del poema tienen razón. En la *Vida retirada* hay un fondo importante del epodo, pero hay también múltiples ecos de otros poemas horacianos y de otros autores como Virgilio, Tibulo, Garcilaso y algunos autores italianos[49].

---

46 Angel A. Vega, *op. cit.* págs. 24-27.

47 «La fuente literaria es el *Beatus ille*, magistralmente traducido por nuestro autor», dice Macri, *op. cit.* pág. 298.

48 Feo, *op. cit*. pág. 140.

49 Entre ellos pueden citarse los siguientes (doy los vv. de Garcilaso, la indicación de la fuente con corchete angular (<) y la/s fuente/s): vv. 3-4 < Hor. *Epod* 18,103; vv. 6-8 < Hor. *Epod* II,6-7; vv. 8-10 < Hor. *Od.* II,18,1-5 y Estacio, *Sylv*. I,3,35; vv. 11-12 < Ovid. *Her.* XVII,207; v. 17 < Hor. *Od.* IV,3,32; v. 18 < *Epod*, I,19,37; vv. 16-20 < Persio, I,28[49]; vv. 31-32 < Garcilaso, *Egloga* II,67-69; vv. 36-40 < Hor. *Epod.* I,18,107-108; vv. 41-50 < Hor. *Serm*. II,6,1-3; *Epod.* I,16,5-6 y 12-13; vv. 51-55 < Garcilaso, I,239-244;v. 59 < Garcilaso, II,64-66; v. 61 < Cic. *Cato M.* 16,58; v. 62 < Hor. *Serm*. I,3,10-11; vv. 63-70 < Hor. *Od.* III,29,57-61; III,27,21-24 y Verg., *Aen*. I,87-88; vv. 68-69 < Verg. Aen. V,451; v. 70 < Hor. *Od.* III,29,6; vv. 71-75 < Hor. *Od.* III, 29,14-16; vv. 81-85 < Hor. *Od.* I,1,29-34. Véanse para más detalle detalle Feo, *op. cit*., págs. 140-147; Menéndez y Pelayo, *Bibliografía hispano-latina Clásica* V, Santander, 1951, pág. 397 ss.; Davies, *op. cit.* págs. 210-212; Macrí, *op. cit.* págs. 303-312; Sarmiento, *op. cit*. págs. 19-23; Lázaro Carreter, *op. cit.* p. 300-307 y Alcina, *op. cit*. págs. 69-75.

De ellos voy a comentar sólo las imitaciones que laten en las liras 1 y 2 y en la lira final, que recogen el aliento y la disposición general de la Oda[50], y dan pie a su distinta interpretación.

El inicio de los versos 1-2 de la Oda «¡Que descansada vida /la del que…» constituye la imitación básica del epodo *Beatus ille qui*, que proyecta el tono general de la imitación del tópico y los versos 3-5 «y sigue **la escondida / senda** por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido!» recuerdan el sentido y la letra de la Epístola XVIII, donde Horacio invita a Lolio a leer **a los sabios** que enseñan a pasar una vida tranquila y, explícitamente en el verso 103, a ver «el apartado camino o los senderos de la vida retirada» (***secretum iter et fallentis* *semita vitae***).

La interpretación que se da generalmente a la frase «la escondida senda… de los pocos sabios» es que se trata de una imitación de esta senda a la que alude Horacio, que representa la vida retirada de sabor estoico.

Senabre, en cambio, defiende que el *secretum iter* de Horacio no alude a «la escondida senda de los sabios», sino al camino para hallar a Dios, y que ese camino para hallar a Dios, esa «escondida senda recorrida por pocos sabios» de Fray Luis no es la teología filosófica, para cuya andadura no basta el mero raciocinio del teólogo «profesional», sino la teología «escondida» mística[51]. Y, tras señalar el carácter ascético y místico que sugiere esta expresión y el conjunto de la lira 1, considerando que la oda constituye un texto unitario y cerrado, extiende esta misma interpretación a todo el poema atribuyéndolo un sentido simbólico y cristiano[52].

Lapesa combina las dos interpretaciones al afirmar que Fray Luis habla desde el primer momento «de la huida del mundo como los padres del «yermo», aunque asocie a ellos el ejemplo de los filósofos antiguos, de los «sabios»[53].

Por lo que respecta a la silva final, la frase del verso 82 de Fray Luis

«de yedra y lauro eterno coronado»

recuerda los versos 29-30 del epodo:

*Me doctarum hederae proemia frontium*
*Dis miscent superis…*

---

[50] *Cfr.* Feo, *op. cit.* págs. 140-141.

[51] Véase para más detalla, Senabre, *op. cit.* págs. 14 y 17 ss.

[52] *Ibid*. págs. 21-22. Lázaro Carreter (*op. cit*., p. 299) considera plausible esta nueva interpretación de Senabre al proponer que la *descansada vida* de quien previamente huye del *mundanal ruido* a la que alude la Oda no tiene nada de temporal, y que de lo que se habla en ella es del despojo de los sentidos para recorrer el camino a la unión con Dios.

[53] Lapesa, *op, cit.* págs. 154-155.

y los versos 83-85 de la Oda:

> «puesto el atento oído
> al son dulce, acordado,
> del plectro sabiamente meneado»

se hacen eco de los versos 32-43 de Horacio:

> «*… si neque tibias*
> *Euterpe cohibet, nec polimnia*
> *Lesboum refugit tendere barbitón.*

Alcina interpreta el último verso en sentido alegórico o místico considerando que «el plectro sabiamente meneado» no es el de Fray Luis, sino el de Dios que inspira, con el platónico furor los versos del poeta» y remite para probarlo, como hemos vitos (*cf.* nota 45), a la Oda III, 21-25 del propio poeta.

En cambio, Lapesa, apoyándose en el cultismo *plectro* y en la alusión del texto a las coronas de hiedra y laurel, de acuerdo con su significado clásico, interpreta los últimos versos de forma similar a como los entendió Horacio —exentos de todo misticismo y simbolismo—; de ahí que considere que Fray Luis refleja en ellos «una "evidente conciencia de "letrado" y de poeta sabio con un afán de gloria imperecedera por sus creaciones»[54].

En cualquier caso, así como en la interpretación que hace Senabre de la «escondida senda» no puede prescindir del eco horaciano, como señala Lázaro Carreter, considerando que Fray Luis hace suya una idea común y la acuña teniendo esa idea con Horacio muy presente[55], así también hay que pensar que, en los versos últimos citados, Fray Luis soñaba con Horacio en la gloria literaria, excluyéndola según Lapesa del rechazo de la gloria mundana.

En definitiva, utilizando con gran maestría éstas y otras estas reminiscencias clásicas, siguiendo el impulso del tópico y de acuerdo con la idea renacentista de imitación, Fray Luis ha compuesto un poema nuevo, de tono y aire horaciano, pero muy alejado de Horacio por su profundo aliento lírico especial, acentuado con su intromisión personal, y por su marcada ambigüedad.

[54] Lapesa, *op. cit*. págs. 158 y 158. La coincidencia con la interpretación de Macrí aparece clara, a tenor de lo que éste afirma de la última estrofa: «La última estrofa», dice, «nos presenta al poeta arrebatado en la dulzura del son de la cítara acordada por sabia mano: es un momento puro, natural y pagano, del deleite artístico» (*op. cit*. pág. 70).

[55] «Parece imposible separar la «escondida senda del *secretum iter et fallentis uiae* que el latino recomienda a Lolio», *cfr.* Lázaro Carreter, *op. cit*. pág. 301.

En suma, las tres paráfrasis de los poemas castellanos estudiadas, amén de la latina de Marcial, muestran la capacidad generativa del tópico del *Beatus ille* para inspirar composiciones tan diversas en fondo y forma, de acuerdo con las distintas circunstancias de sus autores (su formación, su idiosincrasia, la época, el género de la obra y otros condicionantes).

MODELOS CLÁSICOS Y ALCANCES NOVELESCOS:
LA *DIANA ENAMORADA* DE GIL POLO

Asunción Rallo Gruss
(Universidad de Málaga)

Podemos entender el elogio que el cura cervantino le dirige a la *Diana enamorada* como calificación ponderada en el juicio inmediatamente antes manifestado sobre la de Montemayor, y pensar que se la considera como culmen perfecto del acierto narrativo inventado por éste:

> Y abriendo uno, vio que era *La Diana* de Jorge de Montemayor, y dijo, creyendo que todos los demás eran del mesmo género: «Estos no merecen ser quemados como los demás porque no hacen ni harán el daño que los de caballerías han hecho; que son libros de entretenimiento, sin perjuicio de tercero. [...] Y pues comenzamos por *La Diana* de Montemayor soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada, y casi todos los versos mayores, quédesele en hora buena la prosa, y la honra de ser primero en semejantes libros». «Este que se sigue —dijo el barbero— es *La Diana* llamada segunda del Salmantino; y éste otro, que tiene el mesmo nombre, cuyo autor es Gil Polo». «Pues la del Salmantino —respondió el Cura— acompañe y acreciente el número de los condenados al corral, y la de Gil Polo se guarde como si fuera del mesmo Apolo»[1].

[1] *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Parte primera, cap. VI; edición de F. Rodríguez Marín, Madrid: Atlas, 1947, t. I, págs. 207-9.

*Edad de Oro,* XXIV (2005), págs. 287-322

De este modo resulta conveniente para establecer el canon de su confrontación clásica, basada en el ámbito bucólico y en la novela griega, apreciar en qué pudo fundarse esta superación[2]. No hay duda de que el autor valenciano construyó su obra asumiendo las propias ideas que Montemayor tenía planteadas para una posible segunda parte que su muerte (1561) le impidió realizar, y de que supo mantener un tono y unos caracteres bastante cercanos a su modelo. No sólo retomaba la que debería haber sido en la novela del portugués la trama central (Sireno-Diana), dándole la solución del feliz matrimonio, sino que rescataba aquellos personajes únicamente mencionados (el hermano de Felismena, Marcelio) en torno a los cuales mete en escena a otros cuantos (Alcida, Clenarda, etc.), con lo que reabre algunos hilos (Ismenia-Montano) e inventa nuevos tejidos sobre los anteriores. Los nudos que atan ambas partes se hacen resueltamente manifiestos, en el recuerdo del pasado o el reconocimiento de los personajes:

> Silvano y Selvagia, que allí estaban, conocieron luego a Diana y se maravillaron de verla. Conoció también Selvagia a Ismenia, que era de su mismo lugar, y así se hicieron grandes fiestas y se dieron grandes abrazos.
>
> Has de saber que yo tuve un hermano, que él y yo nacimos de un mismo parto. Siendo de edad de doce años, lo envió mi padre Andronio a la Corte del rey de lusitanos, donde estuvo muchos años. Esto es lo que yo sé de él y lo que una vez conté a Silvano y Selvagia, que son presentes, en la fuente de los alisos, después que libré unas ninfas y maté ciertos salvajes en el prado de los laureles[3].

Aunque resulta un tanto artificioso, pues apenas han pasado algunos meses y todo tiene ya la difuminación de la memoria, los personajes parecen saberse transitando por nuevo ámbito creativo.

Pero, como ya observaba Menéndez Pelayo, todo esto no podía hacerse sin alteraciones «de la concepción primitiva»[4], que afectan curiosamente a la protagonista de esta segunda versión, Diana, y que se muestran en desdoblamientos narrativos, suplantación de papeles, e incluso distorsión del elemento más carac-

---

[2] M. Menéndez Pelayo le dedicaba los más encendidos elogios: «Esta segunda parte no era otra que la pura, la exquisita obra de arte que lleva el título de *Diana enamorada*», señalando como gran mérito el que sea «todavía una de las pocas novelas pastoriles que pueden leerse íntegras, no sólo sin fatiga, sino con verdadero deleite», *Orígenes de la novela*, Madrid: CSIC, 1961[2], t. I, págs. 290 y 292.

[3] Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada*, edición de F. López Estrada, Madrid: Castalia, 1987; págs. 244 y 245. Otros encuentros y reconocimientos, págs. 159 y sigs. Hay además una afirmación de índole general en la dedicatoria a los lectores: «Hallaréis aquí proseguidas y rematadas las historias que Jorge de Montemayor dejó por acabar, y muchas añadidas», pág. 83. Todas las citas van por esta edición indicando exclusivamente la página.

[4] *Op. cit.*, pág. 293.

terístico que es el espacio bucólico, todo lo cual se compensa, quizá, acentuando los pasajes de resonancia clásica en resortes líricos y narrativos.

Los distintos estudios de la obra han aportado, sin embargo, otras explicaciones a su favorable consideración: desde la más antigua basada de los principios compositivos y la retórica de la verosimilitud que los sostienen, a la más comúnmente aceptada en la actualidad que subraya su significación didáctica, el componente moral que, desprendiendo de la teoría del amor el resalte de la voluntad virtuosa, propone «la racionalidad esencial del comportamiento humano»[5], de acuerdo con el ofrecimiento del propio autor:

> Y aunque son ficciones imaginadas, leyéndolas como tales, se puede sacar de ellas el fruto que tengo dicho, pues no se escribieron para que se les diese fe, sino para satisfacer a los gustos delicados y aprovechar a los que con ejemplo de vidas ajenas quisieren asegurar la suya (pág. 83).

Si Montemayor había sabido combinar los recursos de la tradición sentimental y caballeresca con la creación bucólica a la que transformaba en género narrativo mediante la incorporación de recursos propios de la novela griega[6], Gil Polo acendra este *invento* manteniendo la posible mixtura en términos más nítidos, es decir más cercanos a su condición original, con lo que en cierta manera volvía a separar o al menos limitar el alcance de la red tan laboriosamente tejida por su modelo. Esto se percibe especialmente en la recreación del espacio bucólico, del que asume algunas de las desviaciones propuestas pero al que devuelve su estatismo, mientras estanca en las historias secundarias los resortes de la narrativa griega que además se presentan menos contaminados por lo que es más fácil señalarles su pasaje imitado[7].

---

5 «In the first *Diana*, the lyrical musing and delving into the characters feeling creates a certain illusion of depth. In *Diana enamorada*, the author's scope is limited by the desire to produce, at the same time as a work of entertainment, a model exemplifying a theory of the essential reasonableness of human behavior» afirma A. Solé-Leris, *The spanish pastoral novel*, Boston: Twayne publishers, 1980, pág. 55.

6 *Cfr.* mi artículo «Montemayor entre *romance* y novela: hibridismo de géneros y experimentación narrativa en *La Diana*», *La invención de la novela. Estudios reunidos y presentados por Jean Canavaggio*, Madrid: Casa de Velázquez, 1997, págs. 143-76.

7 Ya lo hacía M. Menéndez Pelayo, indicando la dependencia del *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio, y de la *Historia etiópica* de Heliodoro, y afirmando que «en toda esta narración Gil Polo no ha hecho más que cambiar los nombres», *op. cit.*, pág. 292.

## 1. Ámbito bucólico: contaminación espacial y estatismo

La primera impresión que se desprende de la lectura de la *Diana enamorada* confrontada a la de Montemayor es su claro alejamiento de la conformación eclógica que presidía la creación de éste, inmerso en el mismo grupo de renovación de la égloga de Sá de Miranda y Núñez de Reinoso[8]. Esta impresión se corrobora en una serie de comprobaciones: ya la situación inicial ha cambiado «el valor del espacio arcádico» ahora habitado no por pastores desamados (Sireno y Silvano) sino por una pastora casada y enamorada (Diana) y un pastor casado cuyo amor se enciende al paso de Alcida a la que persigue hasta su propia muerte[9].

Las escenas bucólicas que presidían el libro primero y el quinto, por ejemplo, de *Los siete libros de la Diana*, y que constituían el espacio envolvente y de remisión de todas las acciones y personajes, apenas quedan artificialmente asumidos, perdiendo la funcionalidad narrativa y entrando en colisión con otros espacios, unos nuevos (como el piscatorio) otros engrandecidos hasta perder su pertenencia o inmersión bucólica, el palacio de Felicia. Del equilibrio de siete libros distribuidos en torno al cuarto con una convergencia de los tres primeros hacia dicho palacio y la salida y aventuras de Felismena en tres últimos de la obra de Montemayor, se concentra ahora la acción en cinco sin reparto compensado de espacios y acciones[10]. Desaparece así el significado de camino que Montemayor había insuflado al espacio arcádico y se acentúan los elementos cortesanos del propio palacio, que roba protagonismo a la bucólica.

El espacio mantiene sus rasgos de *locus amoenus*, de ámbito inalterable de elementos constitutivos fijos: fuente y arroyos, sombra y árboles, pero no es la fuente de los alisos, habitada por Sireno y Silvano, sino claros descubiertos en medio del bosque, encontrados en el camino:

---

[8] *Cfr.* E. Asensio, «Bernardim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo. Cultura literaria y problemas textuales», *Estudios portugueses*, París: Centro Cultural Portugués, 1974, págs. 200-14; y «Alonso Núñez de Reinoso, "gitano peregrino", y su *Égloga Baltea*», *ibidem*, págs. 135 y sigs.

[9] *Cfr.* A. Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona: Planeta, 1975, págs. 364-5, para quien esto supone una inversión con el consiguiente cambio estructural.

[10] *Cfr.* sobre la organización narrativa de *La Diana* de Montemayor, mi Introducción a la edición de la obra, Madrid: Cátedra, 1991, págs. 84-7, de la que me interesa recalcar tanto la interpretación de «simétrica disposición» propuesta por B. Wardopper y Avalle-Arce en movimiento de convergencia (Libros I-III) y divergencia (libros V-VII) respecto al IV, como la demostración de que los tres primeros presentan una unidad de concepción brindada por el respeto de la coordenada espacial de la égloga pastoril.

> Luego llegaron a una floresta donde Diana los guió; y era la más deleitosa, la más sombría y agradable que en los más celebrados montes y campañas de la pastoral Arcadia puede haber. Había en ella muy hermosos alisos, sauces y otros árboles que, por las orillas de las cristalinas fuentes y por todas partes, con el fresco y suave airecillo blandamente movidas, deleitosamente murmuraban. Allí de la concertada armonía de las aves que por los verdes ramos bulliciosamente saltaban, el aire tan dulcemente resonaba, que los ánimos con un suave regalo enternecía. Estaba sembrada toda de una verde y menuda hierba, entre la cual se levantaban hermosas y variadas flores que, con diversos matices el campo dibujando, con suave olor el más congojado espíritu recreaban. Allí solían los cazadores hallar manadas enteras de temerosos ciervos, cabras montesinas y de otros animales, con cuya prisión y muerte se toma alegre pasatiempo, (págs. 175-6).

Lugar arcádico, no de pastores sino de cazadores: la ausencia de ovejas se compensa con los elementos propiciatorios del reposo, como el calor que incita al refugio a la hora de la siesta, la frescura de la hierba que comparten ahora estos espacios hermanados en cuanto «campestres», más allá de la propia bucólica. Siguen por tanto existiendo esos lugares arcádicos pero se ha perdido su significación de referencia habitual de encuentro connotado de evocación y nostalgia, mientras que se retira el espacio eclógico al ámbito estrictamente lírico de las canciones de algunos pastores, cuya historia amorosa no es hilo argumental ni trama narrativa, como el canto de Berardo.

> Tauriso, el fresco viento que alegrándonos
> murmura entre los árboles altísimos,
> la vista y los oídos deleitándonos,
> las chozas y sombríos amenísimos,
> las cristalinas fuentes que abundancia
> derraman de liquores sabrosísimos,
> la colorada flor, cuya fragancia
> a despedir bastara la tristicia... (pág. 180).

Y todo adquiere una tonalidad artificiosa, de decorado literario:

> Ya la luz del sol comenzaba a dar lugar a las tinieblas y estaban las aldeas con los domésticos fuegos humeando, cuando los pastores y pastoras... (pág. 141).
>
> Pues llegado el tiempo que la rubicunda aurora con su dorado gesto ahuyentaba las nocturnas estrellas, y las aves con suave canto anunciaban

> el cercano día, la enamorada Diana, fatigada ya de la prolija noche... (pág. 144).
>
> Pues estando ya la enamorada pastora al fin de su canción, al tiempo que el claro sol ya comenzaba a dorar las cumbres de los más altos collados... (pág. 148).

Sin duda esta artificiosidad concierta con el rasgo de ámbito teatral que configura a la bucólica y que Montemayor había adaptado a su modo, pero sus potenciales fuerzas de cohesión para permitir la entrada de factores extraños, como salvajes o caballeros, han desaparecido. Así se mantienen sus funciones de lugar de emisión y recepción de historias, lamentos y cantos, aunque reducido en cantidad[11] y en variedad al prescindir de la adecuación de historia y libro, y se juega con las posibilidades que brinda escuchar o participar de una escena sin ser visto[12]; quedan, en cambio, minimizadas las de representación o actuación de personajes que entran o salen al carecer de cualificación de lugar común conocido. Ciertamente al ser segunda parte Gil Polo tuvo que aceptar que el lugar de encuentro había de ser el palacio de Felicia, en el que al cierre de la primera parte se encontraban los personajes, pero sobre todo porque Montemayor lo había convertido en el eje y meta de las acciones.

Las características líricas que se acentúan para esencializar este espacio bucólico están significativamente inspiradas en Virgilio, Sannazaro y Garcilaso, tanto para componer el casi imprescindible canto amebeo, consustancial a la bucólica[13] porque genera el espacio compartido de la competencia, como para modelar al «pastor filósofo», tópico de la pastoril que permitía la reflexión de éste sobre las cuestiones y razones de amor. Las comparaciones se realizan mediante mención expresa o traslación evidente de versos. Menéndez Pelayo[14] reseñaba varios

---

[11] No sólo porque hay menos escenas de este tipo, sino porque suelen compartirse únicamente por dos personajes: «Consuela, pastor, tu llanto y cuéntame la causa de él que, por alivio de esta congoja, holgaré de saber quien eres y oír el proceso de tus males, porque la conmemoración de ellos te ha de ser agradable, si eres verdadero amante como creo», le dice Diana a Marcelio, pág. 114. Lo que desfigura la recepción colectiva planteada por Montemayor que iba integrando pastores, ninfas y damas y caballeros por este procedimiento.

[12] Hasta tres veces algún personaje escucha escondido los cantos de otros: págs. 131, 177 y 187.

[13] Hay dos en la *Diana enamorada*, el de Berardo y Tauriso, págs.132-7, escuchado por Diana y Marcelio escondidos y que compite con el de Montemayor entre Sireno y Sylvano (ed. cit., págs. 131-4); y el Tauriso y Diana, págs. 138-9, cuyo referente también es la obra del portugués, (ed. cit., págs. 347-8). El modelo original es Virgilio: «Incipe Damoeta, tu deinde sequere, Menalca; / alternis dicetis: amant alterna Camenae» (Bucolica tercera), imitado, entre otros, por Garcilaso al final de su Égloga tercera.

[14] «Era Gil Polo poeta de exquisita cultura clásica; en su libro abunda en felices imitaciones de los poetas antiguos; especialmente de Virgilio». De la carta cita como fuente la Égloga segunda: «Mille meae Siculis errant in montibus agnae/.../Canto, quae solitus, si quando armenta uocabat / Amphion Dircalus in Acteo Aracyntho»; y de la Canción de Nerea la Égloga novena: «Huc Ades, o Galatea.../.../ Huc ades: insani feriant sine littora fluctus», *op. cit.*, pág. 294.

ejemplos de estas, sobrepujamiento de versos virgilianos: la competencia entre pastores se ensalza con la remisión a una situación similar de la Égloga tercera de Virgilio, en la que Palemon, juez de la competencia poética entre Menalcas y Dameta, proclama vencedores a ambos:

> Habilísimos pastores, mi parecer es que fuistes iguales en la destreza y sin igual en todas estas partes y aunque el antiguo Palemon resucitase, no hallaría mejoría entre vuestras habilidades (pág. 253).

Respecto a lo segundo valen tanto los versos de la Canción de Nerea que imitan otros de la Égloga novena, como los de la carta de Fileno a Ismenia procedentes de la Égloga segunda aportados por Menéndez Pelayo.

Más difuminados pueden resultar los préstamos sobre tópicos, como el de la belleza de la pastora dibujada sobre la comparación con elementos del lugar bucólico, que últimamente remiten a Ovidio[15], o las concomitancias con Sannazaro, puestas en duda por Avalle Arce en tanto que son «todas de detalle y muy episódicas»[16]. Sin embargo la presencia del bucolista italiano es manifiesta, y precisamente en la recreación del espacio, con lo que resulta altamente significativa en la intencionalidad de volver a las propias fuentes inspirativas de su modelo:

> Era el lugar el más apacible de aquel bosque, y aun de cuantos en el famoso Parthenio celebrado con la clara zampoña del neapolitano Sincero pueden hallarse (pág. 188)[17].

[15] «Pastora, a quien el alto cielo ha dado / beldad más que a las rosas coloradas, / más linda que en Abril el verde prado / do están las florecillas matizadas» remite a la Égloga Tercera de Garcilaso (vv. 305-320), a la Égloga segunda de Sannazaro y a las *Metamorfosis* de Ovidio: «Condidior folio nivei, Galatea, ligustri / floridior patris» (XIII, vv. 789-90).

[16] J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo, 1974, pág. 118

[17] Parthenio es el monte de la Arcadia y Sincero el pastor tras el que se esconde Sannazaro. Fucilla indicaba la importancia de Sannazaro en Gil Polo («la influencia de nuestra obra bucólica italiana que en primera vista parece insignificante, resulta después de un examen detenido bastante extensa y de una importancia capital en la evolución creadora de la *Diana enamorada*») y reconocía otros detalles del pasaje de clara deuda: «Tanto que a la manera de un cercado castillo, a los que allá iban a recrearse no se les concedía la entrada sino por sola una parte» (pág. 189), «ove per un solo luogo, e quello strettisimo ed aspro si conviene passare» (Prosa X, 83); y «Por estas lindezas que tenía esta hermosa fuente era de los pastores y pastoras tan visitada que nunca en ella faltaban pastoriles regocijos» (pág. 189), «sogliono sovente i pastori li loro greggi dagli vicini monti convenire e quivi in diversi e non leggiere prouve essercitarsi» (Prosa I, 6). *Cfr.* J. G. Fucilla, «Gil Polo y Sannazaro», *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid: CSIC, 1953, págs. 64 y 69. Nada aporta, sin embargo, a pesar del título M. Ricciardelli, «La novela pastoril española en relación con *La Arcadia* de Sannazaro», *Hispanofila*, XXVIII (1966), págs. 1-7.

Por tanto mantienen e incrementan los anclajes en la bucólica clásica, mientras se distorsionan los ajustes que Montemayor había realizado para dar cabida, confluyente, a los espacios caballerescos y sentimentales. En primer lugar la aldea se urbaniza con elementos acrecentadores que la colocan al límite de su significación pastoril, no sólo tiene una plaza, sino un justicia y multitud de «principales hombres» que juzgan el caso de Montano, provocando tan gran alboroto que «pareció hundirse la aldea» (pág. 172). En segundo lugar el bosque de manifiesta función caballeresca en *Los siete libros...*, pues de él salen los salvajes sorprendiendo a las ninfas, permitiendo el enlace de ambos espacios pero manteniéndose contrastados, pues el bosque marcaba los límites del espacio bucólico habitado por los pastores, en Gil Polo se convierte en una secuencia del propio ámbito arcádico, prestándose como artificioso lugar de reposo y aislamiento de los pastores, inserto como un componente más de la dinámica teatral:

> Llegué hoy a este bosque donde, convidada de la amenidad y frescura del lugar, hice asiento para tener la siesta, [...] Entraron en esta floresta siguiendo todos a Diana, que iba primera y se adelantó un poco para buscar una espesura de árboles que ella para su reposo en aquel lugar tenía señalada, donde muchas veces solía recrearse. [...] La causa era porque había oído dentro aquella espesura cantos de pastores, (págs. 175-6).

Los pastores han suplantado a los caballeros, aunque esto haya supuesto la pérdida de uno de sus atributos esenciales, la compañía de las ovejas. De este modo quedaba además borrado el papel motivador que tenía en los relatos caballerescos de lugar solitario donde el héroe comprobaba su valentía enfrentándose a peligros y aventuras. Algo parecido puede constatarse, en tercer lugar, respecto al palacio de Felicia, cuyo referente más próximo son las narraciones sentimentales, que finalmente habían también contaminado obras como los *Floriseles* de Feliciano de Silva. La aceptación de los palacios como lugar de encuentro de amadores que acuden a probar en ellos, en celebraciones de fiestas y justas, el calibre de su sentimiento amoroso había sido explotado por el escritor portugués, que lo había asimilado incluso con su componente maravilloso o mágico (de los castillos caballerescos) a la tradición épica italiana:

> En llegando a la portada, se pararon a mirar su extraña hechura, i las imágines que en ella había, que más parecía obra de naturaleza que de arte, ni aun industria humana, entre las cuales había dos ninfas de plata que encima de los chapiteles de las columnas estaban, y cada una de su parte tenían una tabla de arambre con unas letras de oro que decían desta manera. «Quien entra, mire bien cómo ha vivido, / y el don de castidad, si l'ha guardado, /

y la que quiere bien o l'ha querido / mire si a causa de otro s'ha mudado...» (ed. cit., págs. 259-60).[18]

Lugares habitados por ninfas que son doncellas y damas de la corte sublimadas, donde se discute sobre el amor y se alaban a personas conocidas eran resortes de episodios semejantes en la sentimental y caballeresca, convertida en la década de los 50 en novela en clave cortesana, episodios palaciegos de doble lectura. Su inserción, pues, en el ámbito bucólico, fue una de las invenciones de Montemayor, un transplante que parece que no gustó a Cervantes, pero que fue realmente efectivo para construir el espacio resolutorio de los casos de amor y el motivo axial de la distribución de los libros.

En la novela de Gil Polo la descripción es somera («maravilloso templo», «suntuoso palacio») porque se remite a la ya realizada por Montemayor[19]. Sí se resalta en cambio la impropiedad de este alojamiento para los pastores «no acostumbrados» a piezas «entapizadas con paños de oro y seda ricamente labrados» (pág. 233) y la invitación al sueño que suponen «la blandura y limpieza de las camas» (*ibidem*), detalles que en la primera parte no se habían contemplado, quizá para no producir ningún corte entre ambos espacios (pastoril-caballeresco), y que aquí pasan a ser elementos de consideración en la evidente acentuación de lo cortesano. A esto responde también la acomodación de los huéspedes en distintos sectores y galerías que da lugar al juego cortés de encuentros y sorpresas en un espacio tan limitado. Si los dos últimos libros, cuarto y quinto, transcurren en el palacio de Felicia, es el jardín el gran protagonista espacial:

> Estaba este vergel por la una parte cerrado con la corriente de un caudaloso río; tenía a la otra parte los suntuosos edificios de la casa de Felicia, y a las otras parte unas paredes almenadas, cubiertas de jazmín, madreselva y otras hierbas y flores agradables a la vista (pág. 243).

*Locus amoenus* también rescatado de la primera parte, pero que en esta segunda funciona resueltamente como sustituto artificial del bucólico al que margina, especialmente en el significado de la fuente como lugar de encuentro. Es el

---

[18] Esta entrada es sin duda de significado sentimental, la descripción posterior, aun respondiendo a la experiencia del autor como reflejo de palacios renacentistas, ha sido interpretada con un significado alegórico, simbólico y religioso. *Cfr.* la nota 12 de la página 259 de mi edición de *La Diana* ya citada. Cada uno de ellos resuena en diferentes tradiciones narrativas.

[19] «Era esta casa tan suntuosa y magnífica, tenía tanta riqueza, era poblada de tantos que no hay cosa que de gran parte se la pueda comparar. Mas no quiero detenerme en contar particularmente su hermosura y riqueza pues largamente fue contada en la primera parte» (pág. 233). El palacio descrito por Montemayor tiene muchas semejanzas con el de la bella Saxe de *El Crótalon*, también maga acogedora de amantes, y con el que aparece en el capítulo XI del *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso.

jardín donde, en fiesta preparada por Felicia para celebrar los matrimonios, los pastores, pastoras, caballeros, damas y ninfas, cantan y danzan:

> Todos los restantes que en este deleitoso jardín tenéis aparejo de contentamiento, alegrad vuestros ánimos, moved regocijados juegos, tañed los concertados instrumentos, entonad apacibles cantares y entended en agradables conversaciones por honra y memoria de estos alegres desengaños y venturosos casamientos (pág. 259).

Así una compañía de ninfas da un concierto con laúd, cítara, lira, arpa y flauta (pág. 276), los pastores y pastoras alternan el canto y el baile dando rienda suelta a sus cuitas amorosas ya resueltas, todo como escenografía cortesana que se explicita sobradamente en la danza del ciervo:

> Estando en esto, salió un hermosísimo ciervo blanco, variado con unas manchas negras, puestas a cierto espacio, haciendo una graciosa pintura. Los cuernos parecían de oro, muy altos y partidos en muchos ramos. En fin era tal como Felicia le supo fingir para darles regocijo. A la hora, visto el ciervo, las ninfas lo tomaron en medio y danzando continuamente sin perder el son de los instrumentos, con gran concierto comenzaron a tirarle, y él con el mismo orden, después de salidas las flechas de los arcos, a una y otra parte moviéndose, con muy diestros y graciosos saltos, se apartaba. Pero después que buen rato pasaron en este juego, el ciervo dio a huir por aquellos corredores (pág. 278).

El entretenimiento cortesano se refleja también en las canciones propuestas como enigmas, como juego de ingenio, donde la letra de las canciones ya totalmente desprendida de la problemática amorosa de los personajes, busca nuevos derroteros que mantengan la atención y el regocijo de los reunidos. Aunque Fucilla encontraba al divertimento un parangón bucólico en un pasaje de la Égloga novena de *L'Arcadia* de Sannazaro, en el que Ofelia y Elenco se dirigían sendas adivinanzas[20], aquí tienen más un carácter de prueba, cuya índole palaciega (cortés) se demuestra en el acogimiento que luego tuvo en la novela corta. Queda así dibujado el espacio del palacio de Felicia como incrustación sin significación narrativa, como elemento aceptado en el decorado pastoril, desvinculado ya de otras tradiciones novelescas y ampliación, incluso sustitutoria, de los atributos con que Montemayor había dotado al estático espacio bucólico en su conversión dinámica.

[20] *Cfr. op. cit.*, pág. 67.

En la *Diana enamorada* todo se ralentiza porque todo parece estar muy cerca, flotando en torno al palacio, por lo que a menudo se detienen sin prisa, en amenos bosquecillos (pág. 158, por ejemplo), los que allí se encaminan ahora sin necesidad de guías (pág. 203), o resuelven los encuentros con otros pastores como espacios cerrados, pues aunque sean enamorados de Diana no son acogidos en el hilo principal, y quedan como voces de esos valles que resuenan en eco de amor hacia la misma pastora: Tauriso y Berardo, por ejemplo, que desdoblan la problemática del Sireno y Silvano de la primera parte sin tener acceso a solución para su lamentable situación amorosa, quedando, por tanto, como parte del decorado, sin efectividad narrativa alguna:

> A este tiempo el temeroso Berardo, esforzando el corazón, hincando sus ojos en los de Diana, a guisa de congojado cisne que, cercano a su postrimería, junto a las claras fuentes va suavemente cantando, levantó la débil y medrosa voz que con pena del sobresaltado pecho le salía, y al son de la zampoña canto así (pág. 139).

Pero Gil Polo introduce otro contrapunto más desviado de las soluciones de Montemayor, y que influye en la distorsión de la funcionalidad del espacio: la presencia de las orillas del mar. No cabe duda en primera instancia que esta localización viene relacionada con la traslación de la Arcadia a la patria del autor, característica del género bucólico, y que por tanto correspondería a la vinculación valenciana, pero es una nueva apertura a otros espacios líricos transitados por los clásicos. El ámbito de los pescadores tiene significado de refugio en la novela griega, para consuelo, descanso u ocultación de los personajes, sin embargo en la *Diana enamorada* responde al ámbito de elaboración poética, lugar de invitación lírica «penetrada por el sentimiento de la antigüedad»[21], en el que los pescadores están tan sublimados como los pastores de la bucólica: la mujer del pastor y sus hijas entonan versos «cantando suavemente» mientras «hacían las ñudosas redes con que los descuidados peces se cautivan» (pág. 194); peces por ovejas, o agujas por cayados igualmente configuran un espacio armónico en el que el trabajo permite el ocio poético. Incluso hay un marinero que se pone a «tañer y cantar», sacando de un arca un rabel «con que solía en la pesadumbre de los prolijos y peligros viajes deleitarse» (pág. 191)[22].

---

[21] Son palabras de M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pág. 295.

[22] Pasaje que bien pudo inspirar a Vicente Espinel, quien también permite a sus personajes que entretengan los pesares de la travesía tocando la guitarra y cantando unas canciones que pertenecen al propio Espinel, *cfr.* pág. 114, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, edición de S. Carrasco Urgoiti, Madrid: Castalia, 1972. No es este el único motivo de encuentro entre ambas novelas, ya Menéndez Pelayo señaló la lectura del escritor de Ronda de esta novela pastoril, de la que, en ciertos pasajes, realiza un contrafactum.

Aún con todo este reconocimiento el poeta valenciano sabía muy bien que campo deleitoso y mar eran extremos contrapuestos, no sólo en su significado narrativo (estatismo / dinamismo) sino también en su trascendencia moral, en el simbolismo de la conducta humana, y así lo confiesa (¿o amonesta?) en la canción piscatoria de Nerea:

> Ven conmigo al bosque ameno
> y al apacible sombrío
> de olorosas flores lleno,
> do en el día más sereno
> no es enojoso el estío.
> Si el agua te es placentera,
> hay allí fuente tan bella
> que, para ser la primera
> entre todas, sólo espera
> que tu te laves en ella. […]
> No escuchas dulces concentos
> sino el espantoso estruendo
> con que los bravosos vientos
> con soberbios movimientos
> van las aguas revolviendo.
> Y tras la fortuna fiera,
> son las vistas más suaves,
> ver llegar a la ribera
> la destrozada madera
> de las anegadas naves.
> Ven a la dulce floresta
> do natura no fue escasa,
> donde, haciendo alegre fiesta,
> la más calorosa siesta,
> con más deleite se pasa.
> Huye los soberbios mares:
> ven, verás cómo cantamos
> tan deleitosos cantares
> que los más duros pesares
> suspendemos y engañamos (pág. 199)

El espacio marítimo resulta paradójico en el contexto pastoril, pero Gil Polo necesitaba de otra ribera, y sobre todos de otras fronteras en las que desembarcar a sus personajes procedentes de las aventuras de novela griega.

## 2. Recursos y motivos de novela griega

Montemayor había tenido en cuenta y aprovechado para convertir en narración la bucólica las dos novelas griegas conocidas en ese momento: *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio y *Teágenes y Cariclea* o *Historia etiópica* de Heliodoro[23]. Los elementos adaptados afectan tanto a la estructura principal como a las historias subordinadas aunque sean semejanzas compositivas más que préstamos puntuales de situaciones o aventuras, por lo que incluso es necesario realizar traslaciones funcionales para establecer algunas de ellas.[24]

De las que corresponden a organización general cabe destacar tanto el único elemento capaz de dinamizar el estatismo bucólico que es el viaje, como, teniendo en cuenta que el tema general en torno al cual gira todo, la conformación del amor con sus satélites morfológicos, voluntad, razón y fortuna. Respecto al primero el viaje decrece su significado estructurante, como se percibe no ya en la distribución de la materia narrativa, ya comentada, sino en su escaso alcance como aglutinante de los personajes: en *La Diana* del portugués, hay un sólo viaje de todos los personajes que van roturando un mismo camino, guiados por las ninfas, al que se van sumando, hasta el palacio de Felicia, cumpliendo así el valor de hilo conductor que tenía en la novela griega. En la *Diana enamorada* cada personaje accede al palacio de Felicia por su cuenta, y en todo caso emparejados. Quizá esto se derivaba de la situación con la que había cerrado la primera parte y cómo Felismena en los tres últimos libros había servido de resorte resolutorio para su propio caso y el de los demás, realizando ella misma un viaje en solitario[25]; pero Gil Polo dispersa las posibles acciones conjuntas para propiciar reencuentros «inesperados» en el palacio de Felicia, mientras sobredimensiona la excusa de la búsqueda y persecución de los personajes como único motivo de su deambular. De este modo, además el palacio de Felicia como meta se convierte en convención inoperante no declarada pero sí supuesta de la

[23] Aparecía una traducción en latín del *Leucipe...* en 1544, y en 1546 Ludovico Dolce publicaba una versión fragmentada en italiano; ya en 1551 aparecía la obra completa, también en italiano (*cfr.* S. Zimic, «Alonso Núñez de Reinoso, traductor de *Leucipe y Clitofonte*», *Symposium* 21, 2 (1967), págs. 166-75. Sobre la obra de Heliodoro que tuvo difusión europea y varias ediciones en francés (1547, 1549), en italiano (1556, 1560), en latín (1552) y sobre las versiones castellanas (la primera anónima publicada en Amberes en 1554 directamente de la francesa de Jacobo Amyot) *cfr.* la edición de esta obra hecha por F. López Estrada, Madrid: Bib. Selecta de la RAE, 1954.

[24] *Cfr.* mi artículo ya citado, págs. 145-56.

[25] «Para pergeñar tal armazón morfológico el novelista portugués utilizó como eje estructural a Felismena, que no era propiamente pastora, sino una cortesana vestida como tal. Y casi diríamos que se vio obligado a hacerlo así, porque utilizar el soporte bizantino, aunque fuera esquemáticamente, implicaba cierta acción necesaria, un mínimo de aventura, que los pastores no podían encarnar como canonizaba Herrera» indica con acierto A. Rey Hazas, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)» *Edad de Oro* I (1982), pág. 88.

acción de los personajes[26], que la consideran lugar reconocido de consolación y desengaño:

> Nos fuesemos a la aldea, donde con el descanso que el contino dolor nos permitirá pasaremos la noche y luego en la mañana iremos al templo de la casta Diana, do tiene su asiento la sabia Felicia, cuya sabiduría dará algún remedio a nuestra pasión (pág. 130).
>
> Venimos un día Polidoro y yo a su ribera para preguntar a los pastores de ella el camino del templo de Diana y casa de Felicia, porque ellos son los que en aquella tierra lo saben (pág. 210).

Por lo mismo los personajes no sienten la necesidad de justificar su marcha hacia el palacio, que ha perdido la connotación de premio que tenía a la ayuda que Felismena había prestado a las ninfas salvándolas de los salvajes. De hecho algunos ya están allí alojados por lo que no todos cumplen su calidad de caminantes (viajeros), trasladando el estatismo del espacio bucólico al espacio cortesano del palacio. Y algunos de los que viajan son ahora expresamente conscientes de estar representando un papel:

> Porque mejor puedas gozar de los rústicos tratos y simples llanezas de los pastores y pastoras de nuestros campos, será bien que no mudes el hábito de pastor que traes, ni des a nadie a entender quién eres, sino que te nombres, vistas y trates como pastor (pág. 130)[27].

Y viajan en persecución o huida de otros, de tal manera que el agente principal de la acción se manifiesta en la constante pregunta: «¡Ay Marcelio! ¿dónde estás ahora? ¿Ay, dónde estás Alcida?»; y marchar al palacio está motivado por creer que allí los encontrarán: «remediar nuestra desgracia dándonos noticia de Alcida y de ti, que en eso venía a parar nuestro deseo» (pág. 201); «desearon llegar más presto a la casa de Felicia, la una porque supo cierto que Sireno estaba allí...» (pág. 202). Marcelio va siguiendo los indicios que va dejando Alcida que huye de él e injustificadamente la sigue primero a Italia, luego a

---

26 J. B. Avalle-Arce lo reconocía aunque sin darle importancia: «Es el mismo motivo tradicional del viaje, aligerado un poco más aquí, ya que se concierne con un número menor de viandantes», *op. cit.*, pág. 117. «Aligerado» afecta más a la dispersión que al número de personajes.

27 Este reconocimiento de la falsedad del personaje que se finge pastor, colocando a estos en otro nivel disuena sobremanera en una novela pastoril en la que los protagonistas esenciales (como Diana) son pastores. Parece abrirse un resquicio cervantino en la consciente voluntariedad de ser uno distinto de sí mismo representando un papel ya sentido como predeterminado por un antecedente literario. Sobre el delicado cuidado que, en cambio, Montemayor mostraba para limar las diferencias de los personajes provenientes de ámbitos distintos *cfr.* mi Introducción a la edición de *La Diana*, ya citada, págs. 70-7.

España para reducir finalmente su búsqueda junto a Felicia: «Entonces yo, por mejor buscarle, me vestí también como pastor rodeando y escudriñando todo aquel reino» (pág. 129).

En la mayoría de los casos no es un camino derecho hacia el palacio, van y vuelven a las aldeas, se esconden y demoran, unos saben dónde es (como Diana), otros preguntan, determinando entonces varias posiciones y varios recorridos. Recorridos que resultan ser cortos, o al menos que no ponen en juego el factor tiempo, cuya función queda totalmente desatendida en esta novela. Si el viaje pierde así su carácter de resorte unificador y distribuidor de las acciones, la complejidad debe reducirse reduciendo historias y personajes. «La voluntad de condensar y aligerar se manifiesta en la reducción del número de viajeros y de los casos de amor»[28]. Esto propende la existencia de personajes que no conllevan historia (Berardo y Tauriso), y la sustitución del papel de Felismena como motivación del avance de la acción por el de Diana como referente del espacio. Diana, que apenas aparece en la novela de Montemayor a pesar de darle título, se convierte en esta segunda parte en el elemento identificativo de los hilos de la narración. Para ello de una Diana desdeñosa, sólo positivamente evocada en el pasado por Sireno, se pasa a una Diana servicial, cortés, que a todos atiende y ayuda, sustituyendo el papel de Felismena, sustitución que se hace evidente en el trato que recibe de Felicia. Si en el primera parte Diana no puede acceder a su palacio por no cumplir la regla de fidelidad al primer amor, en el segundo es recibida con todos los honores y agasajos de que era objeto Felismena en la obra de Montemayor en la que rayaba incluso en la divinización. La Diana de Gil Polo, cuyo ingenio el propio narrador considera superior al de su tiempo y cuyas «agudezas con que matizaba sus cantares» «parecían salidas de la avisada corte» (pág. 147), es alabada por Felicia anteponiendo su inteligencia a la de los demás[29] y regalándole un anillo con poderes quizá mágicos:

> Sacó de su dedo un riquísimo anillo con una piedra de valor que ordinariamente traía y, dándoselo en premio de su destreza le dijo: «Éste servirá por señal de lo que por ti entiendo hacer; guárdalo muy bien que a su tiempo hará notable provecho». Muchas gracias hizo Diana a Felicia por la merced y por ella le besó las manos (pág. 288).

La divinización de Felismena, rasgo que se manifiesta en la heroína de Heliodoro, se debía a su confusión con la diosa Diana, tanto por su asistencia desde

[28] *Op. cit.*, pág. 117.

[29] «Diga cada cual de vosotros una pregunta, que yo sé que Diana las sabrá todas declarar» (pág. 279). Diana se comporta en esta novela como sabia en el amor, prudente y discreta.

el nacimiento como por los propios atributos de su disfraz (arco y flechas)[30]. Gil Polo para minimizar este significado sólo existente en Felismena en la primera parte inventa otro personaje con los mismos atributos, con que al generalizarlos los desacraliza: Clenarda, que sin ningún aporte operativo para la acción está dotada de bravura («brava como leona», pág. 127), y posee «devoción al ejercicio de tirar arco» (pág. 309), «en tirar el arco era diestrísima» (pág. 115), por lo que en la escena con los piratas no deja «en la nave su arco y aljaba que más que cualesquiera tesoros estimaba» (pág. 123).

Felismena pasa a ser una más de los convidados en las fiestas de Felicia, mientras Diana, como antes ella, resuelve encuentros y propicia soluciones[31]. Los vestidos siguen teniendo el mismo significado de disfraz, ligados a los distintos tipos de personaje (caballero, pastor, marinero, etc.) para propiciar la entrada en el espacio eclógico y para permitir los enredos de la acción («que por esconderse de mí se había puesto en hábito de pastora» (pág. 129), o «y como Marcelio iba en hábito de pastor nunca lo conocieron hasta que...», «¿por qué con tan nuevo traje te disimulas?» (pág. 187), y así tras el reconocimiento recuperan el que les corresponde a su personalidad. En este sentido resulta curioso que, manteniéndose epítetos y comparaciones enaltecedoras (como la de Marcelio con Orfeo)[32] con una conformación similar de los caracteres, se alteren las ropas de Felicia y de las ninfas, alteración tendente a remarcar su validación cortesana. Felicia convierte su vestido «de raso negro» (ed. cit., pág. 257) en «saya de terciopelo negro, tocada con unos largos y blancos velos» (pág. 232), y las ninfas pierden sus blancas vestimentas talares por vestidos

> De raso carmesí, guarnecido con follajes de oro y plata, puestos sus cabellos en torno de la cabeza, cogidos con una redes anchas de hilo de oro de Arabia, llevando ricos prendederos de rubines y esmeraldas, de los cuales

---

30 Sobre las cualidades sobrehumanas de los héroes y heroínas de la novela griega apunta A. Billault: «le caractère exceptionnel de leurs aventures s'avère à la mesure de leur supériorité sur l'humanité moyenne. Cette supériorité ne se rélève pas dans l'ordre de l'action mais dans celui de la contemplation. Leur beauté, leur noblesse ont un tel éclat que'elles ne paraissent pas humaines. Maintes fois, ils sont comparés a des divinités et pris pour elles», *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, París: PUF, 1991, pág. 152.

31 Esto ocurre desde el principio, por ejemplo con Marcelio, a quien no descubre que su Alcida acaba de estar allí pero al que, asumiendo una actitud propia de la sabia, consuela: «Por eso no curó de decirle mas que se consolase y tuviese mucha confianza, porque ella esperaba verlo antes de mucho muy contento con la vista de su dama» (pág. 129).

32 «Cantaba algunas noches en la calle al son de una vihuela tan dulcemente que si Orpheo hacía tan apacible música, no me espanto que las fieras conmoviese y que la cara Eurídice del averno oscurísimo sacase» (pág. 186). Este tipo de comparaciones pueden proceder tanto de tópicos bucólicos como de modos de construcción de los personajes en la novela griega.

> sobre sus frentes caían unos diamantes de extremadísimo valor. Calzaban colorados borceguines, sutilmente sobredorados... (pág. 277).

Las joyas prestan nuevo sentido a las ninfas, ya que para Montemayor sólo Felismena, dama noble, y en reconocimiento de su auténtica identidad, puede ostentarlas, dotándolas además de un significado simbólico que Gil Polo no reconoció o que quiso hacer desaparecer[33], para situar en primer plano al personaje de Diana. Ésta, por tanto, prudente y discreta, amando a Sireno al que no ha olvidado, se convierte en pivote de las escasas acciones que se desarrollan, ya que el argumento progresa a la par que ella va sufriendo los encuentros con los nuevos personajes; sin embargo carece de la tragicidad lamentatoria que tenían los personajes femeninos de Montemayor, capaces de relatar su propia historia amorosa en un momento de desesperación, situación que el escritor portugués, en herencia de la tradición sentimental italiana (Fiammetta), había sabido explotar al modo de Bernardim Ribeiro (Menina) y Núñez de Reinoso (Isea): la historia amorosa contada en voz femenina tuvo una especial significación, al ser voz doliente o desolada que habla o escribe como desahogo aceptándolo incluso como penitencia o purgación e incremento de su dolor[34].

Alejándose de ese sentido sentimental Gil Polo convierte en narradores, como ocurría en la novela griega, a personajes masculinos y femeninos, lo que asimismo se corresponde con la casi desaparición del análisis de los sentimientos que practican las narradoras de la obra de Montemayor dando cuenta y reflexionando al mismo tiempo de los acontecimientos, de tal modo que el auditorio no sólo compartía hechos sino estados amorosos volcados en lamentos y suspiros, pero también en anticipadas justificaciones psicológicas. Selvagia, Felismena y Belisa trazaban así una «teoría» del comportamiento elaborada desde un estado anímico de desolación e infelicidad, y todo ello propiciado, por supuesto, por el desdoblamiento del personaje en actriz del pasado y narradora en el presente. Entre las pocas huellas que quedan en Gil Polo de este recurso (el impacto sentimental) sirva éste de ejemplo descrito por el narrador omnisciente, no generado por la evocación reflexiva sino por el mensaje equívoco de una ninfa:

> Diana, después de haber oído estas palabras, sintió bravísima pena, y la señalara con voces y lágrimas, si la vergüenza y honestidad no se lo impidieran. El mismo dolor y por la misma causa sintió Marcelio, y quedó de él tan atormentado, que pensó morirse haciendo grandísimos extremos. De

[33] Sobre el significado trascendente de las joyas de Felismena, *cfr.* F. Márquez Villanueva, «Los joyeles de Felismena», *Revue de Littérature Comparée* LII (1978), págs. 157-78.

[34] *Cfr.* A. Deyermond, «The Female Narrator in Sentimental Fiction: *Menina e moça* and *Clareo y Florisea*», *Portuguese Studies* I (1985), págs. 47-57.

> manera que un mismo cuchillo atravesó los corazones de Marcelio y Diana, y un mismo recelo les fatigó las almas (pág. 232).

Evidentemente se ha convertido en mero tensor del suspense sin nada que ver con la introspección de las conductas. Al ser el narrador en tercera persona el que se refiere a los sentimientos de los personajes quedan simplemente aludidos y con mero matiz convencional, como lo que debe esperarse y no es necesario interpretar:

> Aconteciole a Diana como a los que acechan su mismo mal, pues, de oír los reproches y determinaciones de Sireno, sintió tanto dolor que no me hallo bastante para contarlo, y tengo por mejor dejarlo al juicio de los discretos (pág. 242).

Difícilmente el escritor valenciano podía reproducir las tensiones de la primera parte, porque su novela se asienta sobre un sólido concepto de amor que conlleva un mensaje unidireccional, para el que los planteamientos sobre las diferentes caras del amor no controlado no son significativos. Es cierto que también en esto coincide plenamente con las novelas griegas en las que el amor es motor esencial pero no aparece como ejemplo de la variada casuística amorosa. En la *Diana enamorada* no sólo quedan reducidos personajes y casos, éstos apenas plantean leves variantes en torno al casi exclusivo motivo de los celos, o al extraviado amor de una vieja por un joven (Montano y su madrastra), y éste dibujado sobre el calco de un episodio del *Leucipe*. Ya desde que comienza la novela con la discusión de Diana y Alcida se proponen los medios para el remedio de amor, es decir las actitudes necesarias para que el enamorado lo controle. Y al final, el sermón de Felicia es un alegato contra el amor pasión y en favor del amor controlado que «tiene puesto su fundamento en la cierta y verdadera razón»[35].

> No tengáis de hoy más atrevimiento de abalanzaros a semejantes trances, con esperanzas de ser remediados como ahora lo fuistes, que no tenéis tanta razón de estar confiados por la salud que a vosotros se os dio, como temerosos por los desastres que a muchos enamorados acontecieron. ¿A quién no espanta el triste suceso de los amores de Píramo y Tisbe? ¿A quién no hace temblar el fin del largo y sobrado amor de la encantadora Medea? ¿A quién no causa temor la desdicha de la deshonesta Mirrha? Los cuales casos fueron por los poetas, como maestros de la humana vida, figurados, para atemorizar los

[35] Afirma J. B. Avalle-Arce: «Hay sin embargo una evidente actitud negativa ante el amor que no se halla en la novela del portugués», «el amor es repudiado en cuanto pretende entronizarse sobre el entendimiento humano», *op. cit.* págs. 118 y 122.

> hombres con tan desventurados acontecimientos, dándoles a entender cuanto más provechoso les sea emplearse en los estudios de las letras o entender en otros ejercicios, conformes al estado de cada uno, que gastar sus años en tan dañosas ocupaciones, (págs. 312-3)[36].

Así, diferenciándose de la heroína de Montemayor, Felismena, máximo ejemplo de fidelidad y esfuerzo (valentía y altruismo) por recuperar al amado, la de Gil Polo, Diana, hace girar, para encontrar la solución a su estado de mal casada y enamorada de Sireno, toda la trama en demostración de que la voluntad y el entendimiento son las verdaderas riendas a las que debe someterse el amor. Esto supone que Felismena se acerca más a la heroína épica y caballeresca por su capacidad emprendedora, y a la de la novela griega por su castidad y fidelidad, mientras que Diana carece de cualquiera de estas identificaciones.

Estas carencias estructurantes son suplidas por un concepto y juego narrativo en torno al amor que se vale de resortes coincidentes con las corrientes neoestoica y neoplatónica. Al igual que en ésta subyace la idea de dos tipos de amor, el amor pasión (el de los esclavos de Cupido) que debe ser rechazado pues conduce a la locura, y del que son manifestación por ejemplo los celos, y el amor honesto e ideal que ennoblece al que lo practica pues conlleva el anhelo virtuoso: «con el cual a las virtudes, habilidades, perfecciones, sabidurías y cosas celestiales nos aficionamos», (pág 314). Pero esta distinción es diferente a la aceptada por Montemayor quien opone buen amor a falso amor, mientras que su seguidor contrasta, matizando con sentido moral, no ajeno al significado de la fortuna, entre maligno y benigno amor, es decir según afectan a la conducta humana[37].

En confusión con la tradición del amor cortés y petrarquista la dama, y en especial su belleza, suponen el reflejo y llamada del resplandor celeste[38], el amante ajeno a la materialidad, se eleva virtuosamente cultivando su servicio y encuentro. Gil Polo cree que el amante debe huir del amor impuro (con su voluntad puede hacerlo), y que éste se conoce por el sufrimiento que produce,

---

[36] R. O. Jones considera que este sermón está inspirado en *Gli Asolani* de Bembo, obra en la que construyen las posibilidades del amor platónico; *cfr.* «Bembo, Gil Polo, Garcilaso», *Revue de Litterature Comparée*, XL, 1966, pág. 238. Por tanto resulta altamente significativo que la Felicia de Montemayor acuda a las ideas de León Hebreo y la de Gil Polo a las de Bembo: sólo esta discrepancia es índice de su oposición que en palabras de Avalle-Arce hacen de la novela del valenciano una «anti-*Diana*», *op. cit.*, pág. 124.

[37] Es una propuesta por A. Solé-Leris, «The theory of love in the two Dianas: a contrast», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVI (1959), pág. 76. Esta idea está desarrollada en las consideraciones generales de D. H. Darst, quien la relaciona con una postura neoestoica, «Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel», *Hispania*, LII,3, (1969), pág. 389.

[38] Referido a Diana: «y de su esposa con su angélico semblante recibido»; referido a Alcida: «pero contra mí mueve tal batalla / vuestro gentil y angélico semblante», págs. 109 y 117.

mientras que el honesto depara alegrías. «El contraste con Montemayor se haya, por tanto, en la racionalidad y felicidad del amor verdadero, y en el rechazo del sufrimiento por ser contrario al orden natural»[39].

De este modo la *Diana enamorada* crea un abismo de separación respecto al amor cortés y a la narrativa sentimental[40], caminando hacia la cervantina elección de pastores razonadores, dominadores de sus actos: el amante prudente puede y debe evitar los males derivados del amor no controlado. Pero Gil Polo no da respuesta a la paradojas derivadas de la dialéctica neoplatónica, como tampoco las daba la novela griega: si la finalidad del amor honesto es la virtud parece difícil no solo vencer la sensualidad cuando el punto de partida es la belleza de la dama (más fácil sería partir de la contemplación de la belleza del cielo), sino encontrar una disciplina que someta al amor sin un sufrimiento, tomado este como purgación. El padecimiento amoroso implicaba la purificación; de hecho las aventuras y lances de los protagonistas de la novela griega son una penitencia en la que demostrar y acrisolar su amor, y Gil Polo no las sustituye por nada excepto el propio espacio arcádico (heredado de Montemayor) como resolutorio y la transformación de Felicia de maga a sabia[41]: ella es la gran dueña de la discreción («en cuya boca no hallarás cosa ajena de verdad», pág. 234), y ella maneja los hilos de los personajes para que ejerzan su voluntad, propiciando encuentros y provocando desengaños, como el de Alcida respecto a Marcelio.

> Oído lo cual, Alcida quedó muy satisfecha y, junto con el engaño, salió de su corazón el aborrecimiento. Y tanto por estar fuera del error pasado como por la obra que las poderosas palabras de Felicia hacían en su alma, comenzó a despertarse en ella el adormecido amor y a avivarse el sepultado fuego (pág. 235).

Es la razón la que puede disipar las tinieblas en las que la voluntad se encuentra envuelta a causa de la parte sensual del amor. La *Diana enamorada* acepta las resoluciones neoestoicas, no todo lo vence el amor si se le somete a la razón, si se vencen las pasiones (los atributos malos del amor) se puede disfrutar de los gozos virtuosos que le acompañan:

---

39 Afirma A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid: Cátedra, 1986, pág. 130.

40 No respecto a las composiciones poéticas algunas de las cuales son herederas de la tradición del amor cortés y sus paradojas, como: «La pena me es deleite, el llanto juego / descanso el suspirar, gloria la muerte / las llagas sanidad, reposo el fuego», pág. 118.

41 «Gil Polo shows how Felicia, applying human wisdom, not magic art, brings about the reconciliaton of the lovers by natural persuasion and careful psychological preparation» concluye A. Solé-Leris, *op. cit.*, pág. 56.

> El que tuviere por deshonesto el nombre de enamorada no me condene hasta ver la honestidad que aquí se trata, el decoro que se guarda en la persona de Diana, así en su plática como en el secreto con que encubre su pasión, y el fin a que se encamina esta obra, que no es otro sino dar a entender lo que puede y sabe hacer el Amor en los corazones, aunque sean tan libres y tan honestos como el de Diana; las penas que pasan sus aficionados y lo que importa guardar el alma de tan dañosa enfermedad (pág. 83).

Corazón libre es el que domina las pasiones, su honestidad significa la salud de los sentimientos; la fuerza del amante para no dejarse arrastrar ni ser esclavo consiste en conocerse a sí mismo y analizar desde fuera su situación amorosa, un modo del *noscete ipsum* platónico y estoico. Estos rasgos se perciben además, según Avalle-Arce, en la concepción de la sabiduría como verdadera nobleza y en la actitud ante la muerte[42]. Pero la muerte afecta a un personaje negativo, quizá mejor ejemplo del amor pasión, el celoso marido de Diana, Delio. Su muerte no sólo resuelve un obstáculo de la trama, heredado de Montemayor, para el final feliz; es la ejemplificación del lado negativo, concupiscente del amor. Aunque Diana, equivocada por el amor que siente hacia Sireno, suponga que los celos son manifestación del amor y por tanto deseable en cualquier amante, Marcelio descubre su verdadera naturaleza monstruosa, y los muestra como ejemplo de la pasión dominadora de la voluntad. De hecho los celos deben controlarse por la razón:

> —No tengo yo —dijo Diana— por tan dañosos los celos, que si como son de Delio, fueran de Sireno, no los sufriera con sólo imaginar que tenían fundamento en amor. Porque cierto está que quien ama, huelga de ser amado, y ha de tener los celos de la cosa amada por muy buenos, pues son claros señales de Amor, nacen de él y siempre van con él acompañados. De mí a lo menos te puedo decir que nunca me tuve por tan enamorada como cuando me vi celosa, y nunca me vi celosa sino estando enamorada (pág. 152).

Aduce Diana, tratando de la pasión que aparentemente puede ser más permisiva al confundirse su presencia con la del auténtico sentimiento. Aunque el miedo a los celos y la conducta desenfrenada a que dan lugar sea uno de los móviles que en la novela griega obliga, prudentemente, a los protagonistas a hacerse pasar por hermanos, en realidad Gil Polo está pensando en la tradición del amor

---

42 *Op. cit.*, pág. 123.

cortés y sus derivaciones[43]. Marcelio ataja la presencia «positiva» de los celos, desterrando cualquier concesión al sufrimiento amoroso como valor virtuoso, solo los malos amantes se muestran incapaces de dominarlos y encauzar su amor hacia manifestaciones nobles:

> Verdaderamente, pastora, tengo por muy grande engaño que un monstruo tan horrendo como los celos se tenga por cosa buena, con decir que son señales de amor y que no están sino en el corazón enamorado [...] No pueden, pastora, con palabras encarecerse las penas de los celos, porque son tales que sobrepujan de gran parte los tormentos que acompañan el amor [...] Mas estos rabiosos celos esparcen tal veneno en los corazones que corrompe y gasta cuantos deleites se le llegan. [...] Por donde está claro que no tiene el mundo pena que iguale con ésta, ni salieron del infierno harpías que más ensucien y corrompan los sabrosos manjares del alma enamorada, (págs. 154-7).

La pastoril intentaba dar solución al antiguo conflicto entre la razón y el deseo, a la paradoja de un Amor hijo de la Razón (conocimiento) que se ha emancipado convirtiéndose en caprichoso e incontrolable: en el ámbito pastoril y ejerciendo Felicia la sabiduría, el libre albedrío puede y debe estar por encima de locuras y desajustes considerados inherentes al estar enamorado, simplemente manteniendo la voluntad sometida a la razón que es la facultad por la que el hombre percibe y aprecia el bien. El amor honesto deviene en amor ético.

Del mismo modo el amante debe evitar ser arrastrado por la Fortuna. De derivación sentimental-cortesana la fortuna se entendía como agente del amor, ya que el enamorado se entregaba sin resistencia a ella:

> Amor quiere gozar de su victoria,
> y al hombre que venció, mátalo o préndelo,
> pensando en ello haber famosa gloria.
> El preso, a la Fortuna entrega, y véndelo
> al gran dolor, que siempre está matándolo,
> y al que arde, en más ardiente llama enciéndelo (pág. 181).

La fortuna determina las acciones humanas, creando situaciones en las que precisamente la fortaleza de ánimo y la virtud son puestas a prueba. Cuando algún personaje no sólo la soporta sino que sabe aceptarla como prueba acaba venciéndola, como Diana y Marcelio. Diana reconoce su conducta descortés y

---

[43] López Estrada en nota a su edición afirma: «La requisitoria contra los celos está en la misma linea del soneto XXVII de Sannazaro»; y señala su presencia en los poemas ahí inspirados (Garcilaso, Acuña y Cancionero de 1554), así como en Montemayor. *Cfr.* edición citada, pág. 153, nota 23.

su casamiento con Delio como imposiciones del destino, aun sin rechazar la parte de culpa propia al olvidar su voluntad:

> Mas la Fortuna, que pervierte los humanos intentos, quiso que, obedeciendo más a mi padre que a mi voluntad, dejase de casarme con él y a mi pesar me hiciese esclava de un marido que cuando otro mal no tuviera con él, sino el que causan sus continos e importunos celos, bastaba para matarme (pág. 151).

Pero sigue gobernándose por la razón («el ñudo del matrimonio y la razón me obligan...», pág. 205). Marcelio es consciente de que la cualidad esencial de la fortuna es su mudabilidad, y en ella espera sin cambiar sus propios propósitos:

> La diosa cuyo ser contino rueda,
> y Amor, que ora consuela, ora fatiga,
> son contra mí, y aún yo mismo me daño.
> Fortuna en no mudar su varia rueda,
> y Amor y yo, creciendo mi fatiga,
> sin darme tiempo a lamentar mi daño (pág. 208).

Marcelio cumple lo que el narrador en claro arranque estoico formula:

> Mas pues ella en el bien y en el mal tiene por tan natural la inconstancia, lo que toca al hombre prudente es no vivir confiado en la posesión de los bienes ni desesperado en el sufrimiento de los males, antes vivir con tanta prudencia que se pasen los deleites como cosa que no ha de durar, y los tormentos como cosa que puede ser fenecida (pág. 229).

La fortuna fue uno de los elementos que vertebraron el sentido trágico de la existencia humana en la cultura clásica[44]; y la novela griega la adoptó como motor de los cambios inesperados e inexplicables que se producen y crean las aventuras y las pruebas. Por tanto, igual que en la novela de Montemayor, el concepto de fortuna irrumpe en el mundo pastoril ligado a las características (y conflicto) del amor, pero alcanza una leve funcionalidad como agente en las historias de los personajes, especialmente en el caso de Marcelio y Alcida, pues la fortuna ligada a una de sus manifestaciones más tópicas, el mar, es quien deshace temporalmente una situación de felicidad y de matrimonio concertado.

---

[44] El planto o lamento del anciano Eugerio, padre de Alcida y Clenarda, ante la tormenta, recuerda en tragicidad, aunque por causas distintas, a la de Anquises, padre de Eneas. *Cfr.* págs. 122-3.

La fortuna es «amiga de mudar los buenos estados» (pág. 179), pero también propicia los encuentros, y al que no ha desesperado ni equivocado su camino permite acabar victorioso:

> Hermosa Alcida, por más que la Fortuna con desventuras muy grandes se ha mostrado tu enemiga, no negarás que con el contento que ahora tienes de todas sus injurias no estés cumplidamente vengada (pág. 234).

El azar o Fortuna queda pues bastante constreñido, manteniendo levemente su significado cancioneril en las composiciones poéticas, apenas asoma en los relatos secundarios al modo de la narrativa griega, es decir manifestando una voluntad divina incontrolable que genera los contratiempos, y aún en esta función de índole general Gil Polo se separa de su uso común, pues hace intervenir a la fortuna tanto en el caso de Marcelio-Alcida como en el Ismenia-Montano cuando ya la unión de la pareja está establecida, con lo que las aventuras carecen del valor de pruebas en la identificación de la superación de las aventuras como vida (camino) purificativo. De este modo resulta evidente que la entrada de préstamos directos en ambas historias tiene un significado compensatorio, bien dotando la narración de rasgos épicos[45], bien inclinándose hacia la variedad de caracteres que abren el espacio bucólico a otros resortes y procedimientos.

Así es en las historias subordinadas en las que Gil Polo interpola préstamos puntuales, produciendo un interesante giro al modo difuso en que la novela griega entraba en la escritura de *Los siete libros...* de Montemayor, porque no sólo son imitaciones directas y claras de enredos y aventuras, sino porque una de ellas, la de Ismenia-Montano, incide en una historia de pastores, es decir ocurre en el propio escenario arcádico, produciendo su distorsión.

Estos préstamos son fácilmente detectables porque las historias secundarias «se presentan muy desligadas»[46], como episodios sin la inserción operativa que tenían en Montemayor en que eran acogidos por los demás personajes oyentes y receptores sentimentales de ellas. Los dos episodios o resortes imitados, cada uno de una novela distinta eran señalados por Menéndez Pelayo: «La astucia del falso piloto Bartofano para robar a la hermosa Clenarda es puntualmente la

---

[45] Ha sido señalado de diferentes modos por los estudiosos de la obra. «La bizantinización de la materia implica en cierta medida la conjunción del mito pastoril con el mito heroico» afirma Avalle-Arce (*op. cit.*, pág. 125); «Ha dado entrada por las interpolaciones a la acción de la novela griega, compensando con ello la falta de una proyección biográfica. Esto implica en cierto modo la entrada de lo heroico y consecuentemente pasamos (sin que la introducción de poesías en el relato nos engañe) de la estructura lírica de la *Diana* de Montemayor a la estructura épica de la *Diana* de Gil Polo» considera Prieto (*op. cit.*, pág. 368).

[46] Son palabras de Menéndez Pelayo, quien añadía: «y además son poco interesantes en sí mismos; ninguno de ellos vale lo que el de don Felix y Felixmena» (*op. cit.*, pág. 292).

misma que la del corsario Cherea en *Leucipe y Clitofonte*. En cuanto al embrollo trágico de Ismenia, Fileno, Montano y Felisarda, ya advirtió el traductor latino Gaspar Barth que estaba tomado de Heliodoro. Es, en efecto, un episodio del libro I de la *Historia Etiópica*: Cnemón, hijo de Aristipo, se ve expuesto a cometer un parricidio involuntario a causa de haber sido engañado por las malas artes de su vengativa y perversa madrastra Demeneta, cuyo incestuoso amor había rechazado»[47].

Al margen de la semejanza estricta de estos recursos, que a su vez los novelistas griegos habían imitado de la épica y de la comedia para crear el suspense y la intriga (muertes aparentes, disfraces o cambios de personalidad, enredos amorosos), otros muchos hilos de la misma procedencia son manejados por Gil Polo. En la de Marcelio-Alcida encontramos en primer lugar la dispersión del relato, cortado y retomado en diferentes ocasiones, trenzándose con el argumento principal, según van apareciendo los distintos protagonistas de la historia, cada uno de los cuales va descubriendo su parte correspondiente. Este sistema que no sólo teje el relato subordinado al general vertebrándolo sino que produce los buscados efectos de incertidumbre, de vacilaciones y dilemas para los personajes, no había sido explotado por Montemayor, quien daba la voz narrativa únicamente a la protagonista que contaba su historia desde su inicio hasta el momento en que la emitía.

Toda la estructura de la novelita encaja bien en el formato griego, desde el viaje en el que predomina la aventura marítima por lugares bien conocidos[48] hasta el personaje del astuto pirata que encarna Bartofano. En cuanto a la primero hay una concesión al sistema pastoril inventado por Montemayor: la huida de Alcida que se cree objeto de abandono[49], escapándose de su amado, aunque el engaño de las apariencias era uno de los resortes, la confianza y fidelidad de la pareja les mantenía precisamente capaces de enfrentarse a los infortunios, aquí el deambular de los protagonistas se plantea como persecución de una por otro. Sin embargo la separación y reencuentro que motiva las acciones de los demás es la misma que en las narraciones griegas, produciéndose varias anagnórisis, finalmente confluidos en el palacio de Felicia:

---

47 *Op. cit.*, pág. 292. Lo mismo en Avalle-Arce, (*op. cit.*, pág. 125).

48 Desde Ceuta a las Islas Baleares (Ibiza, Formentera), sur de Italia (Nápoles y el puerto de Gayeta), etc. Espacio privilegiado de la novelística posterior, desde Cervantes, Vicente Espinel o Lope de Vega.

49 Marcelio se convierte entonces en un perseguidor de la amada, como Felismena de don Felis, buscando en todos los rincones y encontrando señales propias del ámbito bucólico, por mucho que quiera cumplir un periplo épico: «Mas buscando y escudriñando los llanos, riberas, peñas, cuevas y los más secretos rincones de la isla, en un pedazo de peña hecho a manera de padrón hallé, unas letras escritas con punta de acerado cuchillo que decían...» pág. 128; tallar los árboles, que no la roca, con mensajes es propio de pastores.

> La alegría que todos tres hermanos recibieron de verse juntos, y la que el padre tuvo de ver a sí y a ellos con tanto contento, el gozo con que se abrazaron, las lágrimas que vertieron, las razones que pasaron y las preguntas que se hicieron no se pueden con palabras declarar. Grandes fiestas hizo Alcida a los hermanos, pero mucho más a Polidoro que a Clenarda, por la presunción que tenía que con Marcelio se había ido dejándola en la desierta isla, como habéis oído (pág. 234).

Antes Marcelio había encontrado a sus cuñados Polidoro y Clenarda (pág. 187), Clenarda a Polidoro y a su padre (pág. 194), y todos a Alcida. A esto se une el encuentro de los dos hermanos Felismena y Marcelio. Hay que tener en cuenta que a Polidoro y su padre se les daba por muertos (pág. 123) y a Clenarda por perdida tras el rapto (pág 127). Aunque como señala M. Gerhardt el desarrollo rápido y lógico de la pastoril hace que en la *Diana enamorada* sean los acontecimientos los que interesan[50], estos sólo se complican, es decir existen, en cuando que surgen de los atributos inherentes de los personajes elegidos, y así Gil Polo supo crear la trama desdoblando el personaje femenino en Alcida y Clenarda para que se duplicara los efectos de los avatares que siempre sufre la heroína de la novela griega y al mismo tiempo reservar a Alcida para un estado más propio de la bucólica. Clenarda es objeto del amor concupiscente del pirata, de su intento de rapto, mientras que Alcida recibe los efectos de dicha acción, quedando abandonada en la isla. Esta duplicación era también resorte usado en la narrativa griega, de hecho la muerte aparente de la protagonista se producía por su confusión con otra hermosa mujer (Tisbe, por ejemplo, en las *Etiópicas*).

El pirata era el recurso más característico para crear el desconcierto y generar la aventura, pero era además un símbolo del amor vicioso, contrastado con el amor virtud (o casto) que practicaba la pareja protagonista. Montemayor había sustituido su función con los salvajes, menos discordantes con el espacio arcádico[51]. El Bartofano de Gil Polo procede con «alevosía», engañando mediante mentiras para quedar a solas con Clenarda sin llegar a conseguir su propósito deshonesto. A este pirata se le contraponen además otros marineros que contrarrestan su tipificación y solucionan la desastrosa situación de los personajes, son unos marineros valencianos (pág. 193):

> Mas ellos, como hombres de su natural piadosos y de entrañas simples y benignas, no curaban de nuestros agradecimientos, antes, no queriendo recibirlos, nos dijo el uno de ellos: [...] Y tened por cierto que toda hora que, nos

[50] M. Gerhardt, *La pastorale. Essaid'analyse littéraire*, Assen, 1950, pág. 190.

[51] Sobre las funciones de los piratas *cfr.* A. Billault, *op. cit.*, págs. 158-9, 198-9 y 206, y sobre los salvajes sustitutos de éstos mi artículo ya citado, pág. 148.

> ofreciere semejante ocasión como ésta, haremos lo mismo, aunque peligren nuestras vidas (pág. 192).

El préstamo tomado de la obra de Heliodoro que sirve para deshacer la situación venturosa en que Montemayor había dejado a sus personajes Ismenia y Montano tiene los rasgos propios del enredo teatral unido al significado negativo de los personajes que asumen la oposición a la pareja. Si el pirata se mueve con alevosía, el personaje despechado, en este caso la madrastra de Montano, urde una trampa como venganza. Montano e Ismenia están ya casados («con honesto y casto matrimonio», pág. 167) cuando precisamente se inician sus adversidades («de manera que con nuestro casamiento nos ganamos dos mortales enemigos»), trastocando así el orden narrativo del relato griego a la vez que se rompe el espacio bucólico, pues la trama involucra a dos pastores en un episodio de carácter urbano: Fileno, padre de Montano, ejemplo del desajuste «viejo enamorado», intenta conquistar a Ismenia prometiéndole «muchos vestidos y joyas»; es la criada Silveria (que «había servido en casa de su padre») el instrumento utilizado para envolver la intriga, equivocando a Montano hasta el punto de intentar matar a su padre sin reconocerlo.

Sin embargo Ismenia y Montano eran en *Los siete libros...* simples pastores de aldea y como tales pertenecían al ámbito bucólico coincidente sí, pero no mezclado, con el cortesano de Felismena y don Felis. Con la *Diana enamorada* no sólo los elementos de la novela griega entran en nítida imitación, sino quedan perfectamente mixturados con el resto de tal modo que el resultado es un nuevo ámbito narrativo muy alejado ya del eclógico.

## 3. Un recurso canónico: la tormenta marítima

Si hay un recurso que demuestra mejor que ninguno este nuevo rumbo, de contextura más épica que lírica, de confusión de los elementos cortesanos y pastoriles borrando los límites de la bucólica es el de la «tormenta marítima» plenamente contrastado en un espacio arcádico, tanto por lo que significa de aventuras externas como por su identificación con un tipo de amor, ligado al dominio de la pasión, y no ya sólo del sentimiento amoroso sino de la ambición y soberbias humanas, con las que simbólicamente se vincula.

Este elemento tiene unos claros anclajes clásicos y se presta por su presencia ya en la novela griega para conformar variadas funciones narrativas. A lo que podemos añadir la larga tradición que lo imbrica al tema de la fortuna y el amor, cargándolo de matices moral e imaginativo. En la *Diana enamorada* la nave del relato de Marcelio se mueve «siguiendo la braveza de la fortuna», con la que desde antiguo se equipara; la tormenta es también metáfora del estado

anímico del amante, aflorando en la imaginería sentimental del amor cortés que tanto había además jugado con su homófono tormento. Así dice el soneto que canta Ismenia reproduciendo uno «que solía cantar Montano en el tiempo que por ella penaba»:

> [...]Aunque más sople el ábrego o levante,
> mi nave de aquel golfo no se parte,
> do tu poder furioso la abre y parte
> sin que en ella un suspiro se levante.
> Si vuelvo el rostro estando en la tormenta
> tu furia allí enflaquece mi deseo,
> y tu fuerza mis fuerzas cansa y corta.
> Jamás al puerto iré ni lo deseo;
> y ha tanto que esta pena me tormenta
> que un mal tan largo hará mi vida corta (pág. 207).

La nave es el propio amante, y la amada los vientos que despiertan los torbellinos de la tormenta que lo «atormentan». Su vertiente moral se especifica en uno de los enigmas que Diana resuelve en el que la nave es el ave cuyos pies son los remos y las alas las velas, que va cargada de muerte, pues a «ella y robos está vezada», «amiga es de gente cativa y malvada», (págs. 286-7).

La tormenta marítima es, pues en la *Diana enamorada* un elemento privilegiado para plantear las variaciones y modalidades de un préstamo de la literatura clásica, porque ya había sido conformado en diferentes vertientes desde la épica a las *Metamorfosis* de Ovidio y acogido como resorte por la novela griega; y porque entró a formar parte de las más diversas obras del Renacimiento español, tanto de las de índole moral, como el *Relox de príncipes* de Guevara a las de viaje en un formato u otro, como el *Viaje de Turquía*. Ya en 1979 Flecniakoska llamaba la atención por la cantidad de obras, escalonadas entre 1585 y 1626, que incluían este elemento de la *descriptio* y lo atribuía a que «los españoles daban su experiencia de soldados-navegantes pintando con realismo unas escenas en las que en uno u otro momento habían estado, no sólo como testigos sino como actores»[52]. Sin embargo, y quizá eso explique que dejara fuera los textos del siglo xvi, incluido el de Gil Polo, no considero que dependa de su aspecto vivencial, sino que son reelaboraciones literarias de un lugar común, cuya funcionalidad difiere según el acoplamiento que se realiza a un tipo de obra.

[52] Incluye en esa «decena» de novelas *La Galatea* y el *Persiles* de Cervantes, *El donado hablador* de Alcalá Yáñez, *El desdichado por la honra* de Lope de Vega, *El soldado Píndaro* de Céspedes y Meneses. *Cfr.* «Le thème de la tempête maritime et son rôle dans la littérature romanesque du Siècle d' Or», *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, t. I, págs. 485-92. La cita en la pág. 485.

La identificación de la navegación con la ambición humana prestaba a una extensa corriente moral un símbolo patente, en el que la tormenta marítima resultaba simultáneamente la fuerza imprevisible e incontrolable (una cara de la fortuna) que el propio hombre despertaba y su efecto como castigo, pudiendo desencadenar el desengaño. En este sentido se presentaba unida, con aplicación alegórica, al inicio de una nueva vida; los supervivientes comprendían la fragilidad de la vida y veían el futuro como un regalo para la enmienda del pasado. En su trasvase a la novelística como resorte narrativo, los personajes tenían la ocasión de demostrar su validez moral y sus virtudes, que según cada relato se inclinaban hacia la amistad o la fidelidad amorosa.

En la tormenta marítima los navegantes, casi nunca marineros sino simples pasajeros, reconocían la vanidad de las materialidades del mundo arrojando sus pertenencias al mar. Deshacerse de las riqueza adquiere un triple significado: aligerar la nave para hacer posible una mejor flotabilidad, calmar a los dioses la ira de la cual la tormenta es manifestación como ofrenda, renunciar a la vida anclada en el mundo (material o sensual). Este último se vincula al significado de la corriente neoestoica, en cuanto renuncia a los bienes materiales. En todos los casos la tormenta se entiende como especie de penitencia y parte de una purgación. Si en el *Leucipe y Clitofonte* los personajes se afanan obedeciendo al piloto en tirar por la borda cuanto tienen sin obtener remedio[53], el Marco Aurelio guevariano consolaba a sus amigos Dédalo y Mercurio de haber padecido una tormenta el primero, de haber perdido toda su hacienda en el mar al segundo:

> Dizes que en el mar passaste mucho peligro, y que para aliviar la nao echaste mucha de tu hazienda a lo hondo. En este caso pareceme a mí que debes dar muchas gracias a las bravas mares que pudiéndote quitar la vida, se contentaron con sola la ropa; porque lo hombres que navegan por la mar deven mirar, desque se vieren en salvo, no la hazienda que perdieron, sino la vida que escaparon.
>
> Segun mi juyzio y mi sentido no echaron los pilotos tantos fardeles en la mar, quantos cuydados cayeron en tu corazón. Nunca vi hombre de tal condición como la tuya, en que vees que la nao hasta que echó las joyas

[53] «El piloto mandaba arrojar la carga y no se hacía distinción alguna entre la plata y el oro y cualquier artículo sin valor: arrojábamos todo por igual fuera del barco. Incluso algunos mercaderes, tomando con sus manos las mercancías en que habían tenido puestas sus esperanzas se apresuraban a tirarlas por la borda. Y quedó así el barco libre de todo cargamento pero la tormenta no se aplacaba», trad. de M. Brioso Sánchez, Madrid: Gredos, 1982, pág. 235.

> en el mar no pudo navegar segura y tu cargas de riquezas para caminar a la sepultura[54].

Porque para Guevara embarcarse supone ponerse en brazos de la fortuna, recogiendo la tradición que imagina la avaricia como viento que sopla las velas hasta arrastrar la nave al naufragio. Con parecidas consideraciones se expresa Marcelio relatando su desdichada experiencia:

> Sino que, encomendando la frágil nave a la inconstante Fortuna, nos metimos en el peligroso mar, descuidados de sus continuas mudanzas e innumerables infortunios. Mas poco tiempo pasó que la Fortuna castigó nuestro atrevimiento, porque antes que la noche llegase el piloto descubrió manifiestas señales de la venidera tempestad, (pág. 120).

En cambio el verdadero sentido estoico está en la renuncia no ya sólo a las riquezas sino a encomendarse a la fortuna, a dejarse gobernar por ella. En el *Arte de marear*, poniendo sus afirmaciones en boca de filósofos más o menos fingidos, como Sócrates (en lugar de Crates) y Mimo, Guevara señalaba que para navegar «ni aprovecha hacienda ni abasta cordura» porque es la antojadiza fortuna la que si quiere «llevará por alta mar una barqueta y anegará en el puerto a una carraca», y que el verdadero filósofo muestra su gran ánimo «echando en los mares» sus «grandes riquezas», mientras les decía: «Engañosas riquezas quierovos ahogar antes que vosotras a mí me ahogueys»; frase que Diogenes Laercio (*Vida de los filósofos*) hacía de Crates, que Juan de Salisbury recogía en su *Policraticus* y que Erasmo atribuía a Aristipo en sus *Apotegmas*[55].

Si la tormenta es una manifestación del capricho de la fortuna que incide en los hombres débiles que a ella se entregan, en la novela griega se trata de una de tantos móviles de la aventura, una prueba que genera además nuevas situaciones y estados para los protagonistas, que puede ser tanto verse libres de un cautiverio, o al contrario aportar a tierra enemiga, que en la novela española se cumplía perfectamente con la tierra de moros o el apresamiento por los turcos.

Pero en otra vertiente moral implica el desnudamiento de la verdadera condición al plantearse como visión de la muerte. El barco, después de inútiles esfuerzos por parte del piloto y los marineros, es abandonado a su suerte, roto

---

54 *Relox de Príncipes*, la primera cita es del Libro Segundo capítulo XXIV y la segunda del Libro Tercero, capítulo XXX; edición de E. Blanco, Confres, 1994, págs. 553 y 845 respectivamente. *Cfr.* para todo lo referente a Guevara el capítulo «El mundo y el mar: remedios para la navegación por la vida» de mi libro *El menosprecio del mundo*, Málaga: Universidad, 2004, págs. 83-94.

55 *Cfr.* mi edición de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Arte de marear*, Madrid: Cátedra, 1984, págs. 123 y 293 especialmente.

el gobernalle y rasgadas las velas, caídos los mástiles. Sintiéndose desvalidos y sujetos de una fuerza ciega los personajes reaccionan de diversos modos ante la proximidad y certeza de la muerte: en la novela griega héroe y heroína soportan pasivamente su desdicha, en la *Diana enamorada* no valiendo «los votos y lágrimas para ablandar al bravo Neptuno» de todos, Eugerio eleva su lamentación contra la fortuna de carácter casi pagano. En los relatos de adoctrinamiento cristiano se describe una situación paradójica: ante el peligro de muerte los pasajeros del barco de Erasmo (en *Naugrafium*) realizan las promesas más extravagantes a cambio de su salvación física (que no espiritual). En el *Viaje de Turquía*, en el que a Pedro de Urdemalas le sorprende una tormenta descrita con todos los términos canónicos, éste en vez de rezar o prometer romerías y hacer votos a los santos, actúa poniendo de su parte todo lo posible para la navegación:

> Dexó el patrón el timón ya por desesperado, y hincáronse de rodillas y començaron de invocar a Sant Nicolás y tornaron a preguntarme a mí: ¿Qué haremos? Respondí con enojo: Na mas pari o diavolos olus. Que nos lleven todos los diablos; y salto donde estaba un pedazo de vela viejo, y hago dos pedazos de vela chica, y pongo en cruz dos baras largas que acerté a hallar y díxeles: Tened aquí, tirá destas cuerdas, y tirando llamad quantos santos quisiéredes; no penséis que los sanctos os ayudarán si vos no os ayudáis también[56].

Cuando se trata de una tormenta marítima inserta en un relato extenso, como la novela griega, los personajes la asumen como destino (o fortuna), pero se sienten responsables de ella, como si fuera castigo divino a alguna falta: en el *Leucipe y Clitofonte* y su imitación *Clareo y Florisea* el protagonista cree que es pago a su comportamiento, aunque éste no haya sido condenable, simplemente se sienten culpables de no haber amado suficiente aun creyendo que la amada está muerta:

> Y Clareo, quexándose más, dezía que bien sabía que meresçía él aquella muerte por causa de Florisea, pero que no por tanto meresçíamos nos otros de morir. Y estando ansí en estos llantos, la tormenta no cessava[57].

[56] *Viaje de Turquía*, edición de García Salinero, Madrid: Cátedra, 1980, pág. 293. Resulta también muy curioso que las riquezas en vez de ser arrojadas al mar se entregan a los marineros con una finalidad ambigua: «Si alguno tiene dineros délos a estos marineros que saben muy bien nadar, que por ventura se salvará y hará algún bien por el ánima», *Ibidem.*

[57] *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, edición de J. Jiménez Ruiz, Málaga: Universidad, 1997, pág. 133. Pertenece al capítulo undécimo «En el qual se trata cómo navegando Clareo con su compañía se levantó tormenta en el mar, y pensando de ser perdidos, aportaron a la ínsula de la Vida y de las grandes cosas que en aquella ínsula vieron».

De este modo se comprueba hasta que punto la tormenta tiene un componente de fuerza telúrica que en aquellos textos de índole didáctica o moral obliga al enfrentamiento del hombre con la muerte descubriendo su condición religiosa (auténtica o supersticiosa), y en las narraciones novelescas se convierte en móvil de la acción. En la *Diana* de Gil Polo no sólo Marcelio la identifica con una condena, ya que estando en el momento sumo de felicidad tientan a la fortuna embarcándose, lo que supone una falta de cordura, sino que funciona como desencadenante de la historia que sin esa tormenta que separa a los personajes, que los enfrenta a los piratas, y que crea la duda del desamor en Alcida, no existiría como tal:

> Nos embarcamos en el puerto de Ceuta, para ir por mar a la noble Lisbona, a celebrar, como dije, en presencia del rey el matrimonio. El contento que todos llevábamos nos hizo tan ciegos que en el más peligroso tiempo del año no tuvimos miedo a las tempestuosas ondas que entonces suelen hincharse, ni a los furiosos vientos que en tales meses suelen embravecerse. Sino que, encomendando la frágil nave a la inconstante Fortuna, nos metimos en el peligroso mar, descuidados de sus continas mudanzas e innumerables infortunios (pág. 120).

Este desafío no aparece como tal en las obras griegas en las que los protagonistas se ven envueltos en la tormenta sin buscarlo. Al escritor español le interesa subrayar la ceguedad motivada por el «contento», la sinrazón del comportamiento de todos los personajes, pareja protagonista y familiares, como ejemplo más, y acorde con el resto, de cómo la conducta debe regirse siempre por la razón que es quien debe dominar a la voluntad. Puede incluso, al margen del relato, leerse de manera alegórica, aplicándole los significados simbólicos a nave (frágil), a vientos, a mar, etc.

No pierde, por otro lado, su valor de prueba en la que se acrisolan los verdaderos sentimientos. Si para los personajes de la novela griega era una más de las virtudes que ostentan, castidad y fidelidad en el amor, aquí vendría a obligar al paso por el palacio de Felicia como convergencia necesaria con el ámbito pastoril dotado de aquellas virtudes propias de la edad dorada, fase precisa antes de consolidar el matrimonio, según la fórmula inventada por Montemayor, pero también susceptible de adaptación neoestoica de los presupuestos del amor virtuoso.

Asimismo la tormenta pudo ser utilizada como prueba heroica no ya de la relación amorosa sino de otras virtudes como la de la amistad, y así la proponía Luciano en su *Toxaris*. Este uso de la tormenta marítima para crear una situación en la que un personaje ha de salvar a su amigo era imitada por Villalón en el canto noveno de *El Crótalon*; es un modo de despreciar el peli-

gro de la propia muerte para mantener la vida del otro interpretándose como acto de amor puro:

> Como Arnao andaba buscándome por el navío y no me halló donde me había dexado, miró al agua y plugo a Dios que me reconoció entre las ondas, y sin temer tempestad, obscuridad y braveza de las olas saltó junto a mí en el agua que ya estaba desnudo como los otros, y luego animándome me dixo: «Esfuérçate, hermano Alberto, no hayas miedo que aquí estoy yo, que no pereçerás mientras la vida me acompañare». [...] Pon, yo te ruego, ante tus ojos todos aquellos tan encareçidos peligros que no hay lengua que los pueda poner en el extremo que tiene en la oportunidad la verdad, y mira cómo despreciándolo todo Arnao y posponiéndolo, solamente estima salvar al compañero por tenerle tan firme amor[58].

La tormenta marítima, pues, ha sido utilizada con variados fines dentro del arco de su prestancia como situación límite en la que puede conocerse el auténtico carácter de la persona, determinando la actuación posterior o permitiendo unas consecuencias de implicación ética. Pero la conformación de la tormenta como situación límite conllevaba una *descriptio* con una serie de elemento canónicos que van desde la oscuridad al ruido o de la sensación de ahogo a la desesperación por la impotencia. Estos componentes proceden de la tradición clásica que los había establecido con ligeras variantes en textos de diversa índole que fueron modelos para el Renacimiento: Virgilio, Ovidio y Lucano en especial.

Ya Menéndez Pelayo señalaba las deudas de la tormenta de la *Diana enamorada* respecto al Canto primero de la *Eneida*, vv. 87-91 y 101-12, aunque observaba que estaba «tratada libremente», y que no todo se resolvía del mismo modo pues los dioses eran sustituidos por la fortuna, por ejemplo[59]. Las similitudes son de índole general, como la llegada de la noche, el movimiento del mar, mientras la alusión a la fortuna hace derivar la comparación hacia la novela griega, que a su vez había imitado los textos virgilianos y ovidianos. Además el tópico más repetido, casi el identificador de la *descriptio*, procede no del Canto primero sino del tercero: Tollimur in caelum curnato gurgite, et idem / subducta ad manis imos descendimus unde, vv. 564-65. Si Helidoro parece rehusar esta imagen, Aquiles

---

58 La historia de los amigos Euthydico y Damon en el *Toxaris* es un ejemplo de los diez que Luciano aduce. En *El Crótalon* es punto de arranque para un relato que plantea el tema del amor, como amistad o como atracción sexual de la mujer: Alberto logra despreciar la oferta de la mujer de Arnao fortalecido por los lazos de la auténtica amistad. El tema tiene, por tanto, correlato en *El curioso impertinente*. *Cfr.* mi edición de *El Crótalon*, Madrid: Cátedra, 1982, págs. 240 y sigs.

59 *Op. cit.*, pág. 294.

Tacio la aprovechaba y del mismo modo Núñez de Reinoso[60]. Se rastrea en *El Crotalón*[61] y forma parte de la modélica *descriptio* de la *Diana*:

> Los vientos por todas partes la nave combatían; las ondas con terribles golpes en ella sacudiendo, las más enteras y mejor clavadas tablas hendían y desbarataban. A veces el soberbio mar hasta el cielo nos levantaba, y luego hasta los abismos nos despeñaba, y a veces espantosamente abriéndose, las más profundas arenas nos descubría (pág. 121).

Es un tópico que también se encuentra en Lucano[62], que al igual que esta novela utiliza el marco de la tormenta para encuadrar el discurso de un personaje encarado a su destino, no el planto de un anciano que reduplica los ecos de las consecuencias nefastas de la tormenta (como cara negativa de la fortuna bifrons) sino el propio César que teme encontrar una muerte simple no a tono con sus victorias y cualidades heroicas (vv. 654-71).

La configuración más extendida basada en la oscuridad que crea el miedo y la confusión, posibilitando el juego de las apariencias y el cambio de identidades, y la conjunción del aparato eléctrico (rayos, truenos y relámpagos) con los vientos que levantan olas espantables, y se mueven en diversas direcciones, y con el agua que todo lo inunda tiene su referente más próximo en Ovidio, en un pasaje que primeramente inserto en las *Tristes*, aparece remodelado en la *Metamorfosis* oncena (Ceix y Alcione), vv. 489-501[63]. En esta versión, la más extensa de las latinas, el caótico comportamiento del capitán (o piloto) y de los marineros crea mayor terror y desconcierto, e incide en el descontrol de la nave cuyo fin es el naufragio: desorientados no saben como actuar y en el tumulto son los vientos y las olas los que deciden el futuro con una imagen reiterada, el de

[60] «La nave de contino se levantaba al arquearse el mar, y al retirarse y descender la ola, se precipitaba a lo profundo. Las olas unas veces se asemejaban a montañas, otras formaban como abismos» (*Leucipe y Clitofonte*, ed. cit., pág. 235). «Y las bravas andas paresçía que unas veces nos subían al çielo y otras nos baxaban a los abysmos» (*Clareo y Florisea*, ed. cit., pág. 133).

[61] «Muchas veces el torbellino de las olas nos subió tan altos que víamos desde encima tan gran despeñadero de mar cuanto se ve estando las aguas serenas desde las altas rocas de Armenia, pero cuando nos bajaba el curso al valle entre ola y ola apenas descubría el mastel sobre las ondas; de manera que unas veces tocábamos con las velas en las nubes, y otras con el rostro del navío en la arena» (pág. 243). Hay otra descripción mucho más breve en el Canto décimonono que conserva esta imagen tópica: «Vernos subir una vez por una ola que por una gran montaña de agua nos llevaba a las estrellas, y después desçendir a los abismos, y fácilmente volvernos a cubrir de agua otra ola» (pág. 417).

[62] *La Farsalia*, libro V: «Nubila tanguntur uelis et terra carina. / Nam pelagus, qua parte sedet, non celat harena / exhaustum in cumulos, omnisque in fluctibus unda est», vv. 643-644. En *El Crótalon* se matizaba también con este pasaje algunos de sus detalles.

[63] *Cfr.* para el texto del *Clareo y Florisea* la ed. cit. de J. Jiménez, págs. 133 y 281-2, quien remite a E. Asensio, «Alonso Núñez de Reinoso "gitano peregrino"...» ya citada, pág. 130.

la nave sin timón o gobernalle, las velas destrozadas y los mástiles mutilados. Los pasajeros corren diversas suertes y en medio del naufragio los protagonistas se llaman, repitiendo inútilmente sus nombres. Es esta escena sin duda la que los novelistas griegos imitan, y la que, por tanto, pasa a formar parte de la tradición narrativa, coloreada con rasgos puntuales de la *Eneida* y la *Odisea*, como los que se han señalado a la versión de Aquiles Tacio. Sin embargo en la *Diana enamorada* sin podérsele atribuir una única fuente, este aspecto se recrea de modo muy cercano al de Ovidio con coincidencias de las *Etiópicas* de Heliodoro y del *Leucipe y Clitofonte*.

> Los hombres y mujeres a una y otra parte corriendo, su desventurada muerte dilatando, unos entrañables suspiros esparcían, otros piadosos votos ofrecían y otros dolorosas lágrimas derramaban. El piloto, con tan brava fortuna atemorizado, vencido su saber de la perseverancia y braveza de la tempestad, no sabía ni podía regir el gobernalle. Ignoraba la naturaleza y origen de los vientos y en un mismo punto mil cosas diferentes ordenaba. Los marineros, con la agonía de la cercana muerte turbados, no sabían ejecutar lo mandado ni con tantas voces y ruido podían oír el mandamiento y orden del ronco y congojado piloto. Unos amainan la vela, otros vuelven la antena, otros añudan las rompidas cuerdas, otros remiendan las despedazadas tablas, otros el mar en el mar vacían, otros al timón socorren y, en fin, todos procuran defender la miserable nave del inevitable perdimiento, (págs. 121-2).

Evidentemente hasta traduce giros directamente de Ovidio («Egerit hic fluctus aequorque refundit in aequor», v. 488), o reproduce la importancia del ruido en el imposible acatamiento de las órdenes: «Hic iubet: impediunt aduersae iussa procellae, / nec sinit audiri uocem fragor aequoris ullam; / sponte tamen properant alii subducere remos, / pars munire latus, pars uentis uela negare» vv. 484-88), con lo que este pasaje parece ser una libre recreación. Pero lo mismo se podría decir de las secuencias de las novelas griegas:

> Algunos alborotada y turbadamente aflojaban las velas; otros sin saber cómo destribuían las cuerdas, y alguno ignorantemente se ponía a regir el timón. Y finalmente nos puso en el último peligro, no la fuerza de la tempestad, que aun no era del todo levantada, sino la ignorancia del que gobernaba el navío.
>
> Se alzaba un estruendo de toda clase de sonidos: el bramido del oleaje, el silbido del viento, los chillidos de las mujeres, los gritos de los hombres, las órdenes de los tripulantes, con todo lleno de lamentos y gemidos[64].

[64] El primer texto es de la *Historia etiópica*, en la traducción de Fernando de Mena, edición citada de F. López Estrada, Libro quinto, pág. 210. El segundo es del *Leucipe y Clitofonte*, ed. cit., pág. 236.

Dado el éxito que tuvo la obra de Gil Polo no es de extrañar que la tormenta marítima se convirtiese en un motivo reiterado en las novelas de finales del siglo XVI y del XVII, ya en las de índole pastoril (como *La Galatea*) ya cortesana, según enunciaba Flecniakoska. En una obra no citada por éste resalta la versión paródica que vuelve risibles la situación y sus protagonistas, la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, teniendo además la versión canónica de la tradición narrativa griega. En el Descanso séptimo de la Relación Segunda el protagonista embarcado sufre una borrasca, él y el resto de los pasajeros como buenos cristianos en vez de hacer votos y promesas intentan confesarse sin lograrlo, porque los «dos frailes que venían en el galeón estaban tan mareados que nos daban con el vómito en las barbas», mientras los marineros también «mareados» lo dejan sin gobierno, menos uno que acabó colgado por las barbas de una antena «como Absalón». Pero las víctimas del naufragio no son la pareja de héroe ni heroína sino una mona. Una ola la arrebata, mientras ella saltaba «de jarcia en jarcia, y de árbol en árbol, hablando en su lenguaje», ola que deja «a todos bien refrescados». La proximidad de este animal, que hasta tiene lenguaje, no despierta, sin embargo, ninguna compasión a pesar de que «anduvo la propia mona pidiendo socorro muy grande rato sobre el agua, que al fin se la tragó». No hay espectadores ni efectos, nada tiene que ver con la fortuna ni con el castigo de culpabilidades.

Aquí, pues, sigue viva la descripción del efecto provocado por una tormenta, pero como remedo jocoso de sus componentes, mientras que mantenía Espinel la vertiente novelesca, funcionando a la manera de resorte de las peripecias del viaje en la novela griega, en el episodio de los jóvenes argelinos que vuelven a España (Relación Tercera, Descanso XVI). La tormenta les arroja a las playas de Málaga en lugar de las de Valencia, significando una prueba heroica de constancia religiosa, y originando el encuentro (anagnórisis) con Marcos, y su reconocimiento como maestro[65].

Gil Polo escribía una segunda parte de la *Diana* de Montemayor, acentuando algunos rasgos que hacían de ella una obra canónica, pero distanciándose de lo más romancesco, abriendo brechas que eran compensadas con mayor presencia de préstamos y deudas de la tradición clásica. Sin embargo si atendemos al criterio que aparece en *El Quijote* era precisamente esta vía la que más fértil se ofrecía, hasta poder diversificar sus hallazgos para diferentes vertientes, como demuestra la convivencia de dos en una misma obra que aúna relatos de índole «idealista» con anécdotas de corte picaresco, y que se cumple en el acoplamiento de sus resortes a la híbrida e indefinible novela del XVII.

---

65 G. Haley la compara con la que aparece en la *Diana enamorada* de Gil Polo, en *op. cit.*, pág. 177.

# LAS ELEGÍAS DE PROPERCIO Y SUS LECTORES ÁUREOS

Lía Schwartz
(The City University of New York)

En 1997 se representó en Londres una obra de teatro que llevaba el sugerente título *The Invention of Love*.[1] Los personajes representados por su autor, Tom Stoppard, son históricos: el crítico y ensayista Walter Pater, el crítico de arte John Ruskin, el escritor Oscar Wilde, un conjunto de profesores de lenguas clásicas de la universidad de Oxford y varios periodistas y escritores conocidos contemporáneos de aquellos. Su protagonista es el filólogo inglés Alfred E. Housman, que aparece desdoblado literalmente en dos personajes: un Housman ya muerto a los 77 años, al que se designa con sus iniciales: AEH, y el mismo Housman, cuando entre sus 18 y 26 años estudiaba en Oxford. Otros personajes representan a sus jóvenes amigos de aquellos años de estudiante; el más significativo es, por supuesto, un tal Moses John Jackson, pasión secreta y eterna de Housman que no llegó nunca a concretarse en activa relación homosexual. Sublimada platónicamente, el filólogo dedicó su vida al estudio de los textos de un gran poeta elegíaco y a la creación poética. Cuando se inicia la obra, Housman está de pie en la ribera de la laguna Estigia esperando la llegada de la barca de Carón. La fecha es 1936; las memorias de Oxford se remontan, en cambio, al siglo XIX. En el acto I, Housman se enfrenta con su *alter ego*, que llega cargado de libros: son diversas ediciones de Propercio, que el joven alumno critica. Su intención es volver a editar las elegías, resolver los problemas de un texto corrupto que

1 Tom Stoppard, *The Invention of Love*, New York: Grove Press, 1997.

resultaba aún incomprensible en esos años. Gran parte del diálogo entre AEH y Housman gira en torno a cuestiones textuales o a los problemas que suscita la traducción de la poesía de Propercio, de Catulo o de otros autores latinos y griegos. A pesar de este tema tan poco propicio en apariencia, la obra tuvo un éxito notable en Londres y en Nueva York. No poco debe haber contribuido a ello la dramatización de un caso de frustrado amor homosexual en la Inglaterra victoriana. Sin embargo, el texto de Stoppard es atrevidamente culto y está construido en torno a citas latinas y griegas que permiten también leerlo como reivindicación del valor e interés de la cultura clásica en estos tiempos que parecen serle tan hostiles. Del Housman real sabemos, quienes nos dedicamos a estos temas, que no llegó nunca a concluir su deseada edición de Propercio. Legó, con todo, a la posteridad un extenso trabajo sobre los manuscritos que transmitieron su obra, publicado en dos tomos sucesivos de una prestigiosa revista científica inglesa, y una colección de poemas personales escritos a lo largo de toda su vida.[2]

Ahora bien, si en las últimas décadas del siglo XIX numerosos pasajes de la obra de Propercio resultaban aún de difícil descodificación, cabe preguntarse qué recepción podían haber tenido sus elegías en el Renacimiento. Lo que es indudable es que, desde el siglo XIV, los humanistas y los poetas neolatinos, en primer lugar, y en segundo, los poetas en lenguas romances, sintieron el atractivo del lenguaje poético que forjó este contemporáneo de Horacio y Virgilio, aunque más joven que ambos, para imaginar o inventar el amor y hacer poesía con algunos de sus motivos más característicos.

## La transmisión de las *Elegiae* de Propercio

Nacido en Assisi hacia el año 50 a. C., muerto antes del comienzo de la era cristiana, su fama en Roma ha sido documentada por los clasicistas. Ovidio, más joven que Propercio, lo alabó en sus propias elegías, e imitó sus poemas en los *Amores*, el *Ars Amatoria*, las *Heroides* y los *Fasti*. En la literatura latina posterior no abundan, en cambio, las referencias a la obra de Propercio. Se cita siempre un epigrama de Marcial, VIII, 73, 5 en el que leemos que fue Cynthia quien lo convirtió en poeta.[3] Juvenal la menciona en su sátira VI, 7, en la que desarrolla su crítica devastadora del carácter femenino, para contrastarla, en su refinamiento, con las mujeres romanas de

[2] *Cfr.* A. E. Housman, «The Manuscripts of Propertius», *Journal of Philology*, 21 (1982), págs. 101-97; 22 (1983), págs. 84-128 y *The Collected Poems of A. E. Housman*, London, 1936.

[3] «Cynthia te vatem fecit, lascive Propertius»; *cfr. Martial*, ed.y trad. D. R. Shackleton Bailey, Cambridge: Harvard, 1993, II, pág. 222.

época primitiva.[4] Préstamos de los poemas de Propercio han sido identificados asimismo en textos de Manilio, Calpurnio Sículo, Lucano, Petronio, Valerio Flaco, Estacio y Silio Itálico. Por otra parte, en las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano, X, 1, 93, Propercio, ya consagrado como poeta del amor junto con Tibulo y Ovidio, forma parte del canon de autores elegíacos que nos legó la literatura latina.[5]

Desde el final de la antigüedad hasta la mitad del siglo XII, las elegías de Propercio permanecieron desconocidas. A diferencia, pues, de la obra de Ovidio, que por diversas razones perduró durante la Edad Media, la poesía de Propercio parece no haber hallado lectores hasta que el único testimonio en el que fue transmitida desde la época romana comenzó a circular en el norte de Francia, en la región de la Loire. No fue diferente la fortuna de la poesía amorosa de Catulo, cuyo último lector importante parece haber sido San Isidoro de Sevilla, hasta que sus versos salieron a la superficie, por así decirlo, hacia finales del siglo XIII.[6] Por tanto, también puede afirmarse de Propercio, lo que uno de los primeros lectores de Catulo había afirmado en el tardío medioevo: «Propertium (Catullum) nunquam antea lectum».

Se ha dicho que las primeras imitaciones de la poesía del poeta de Umbria aparecen en la obra de John de Salisbury y en la comedia elegíaca *Pamphilus*, compuesta en el siglo XII, que, es bien sabido, fue fuente de la historia de don Melón y doña Endrina en nuestro *Libro de Buen Amor*. Por tanto, según indica Reynolds, ello demuestra que en la segunda mitad de aquel siglo ya se conocía al menos un testimonio en Francia. Los dos manuscritos medievales más antiguos de Propercio proceden, pues, del norte de Francia y ya en el siglo XIII, se encuentran citas de sus textos en un florilegio compilado por uno de los lectores que lo había descubierto. Todos los manuscritos italianos de los siglos XIV y XV, derivan de los mencionados. Sabemos que Petrarca copió uno de estos manuscritos en París, y que éste, ahora perdido, tuvo a la vez numerosas copias. Sus descendientes directos e indirectos

---

4 «…haut similis tibi, Cynthia, nec tibi, cuius / turbauit nitidos extinctus passer ocellos (i.e. Lesbia)»; *cfr.* Juvenal, *Satires*, ed. de Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris: Les Belles Lettres, 1994, pág. 59. Juvenal caracteriza a la amada de Propercio, Cintia, como una *puella* culta, que cantaba y componía versos en sus *saturae* I, 2, págs. 27-30 y II, 3, págs. 17-22, y a Lesbia, la amada de Catulo, emocionándose hasta las lágrimas por la muerte de un gorrión.

5 *Cfr.* J. P. Sullivan, *Propertius. A Critical Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976, págs. 46 y sigs., quien cita a Quintiliano, donde leemos que los romanos desafiaban la supremacía de los griegos en las prácticas elegíacas: «Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus»; *Institutiones oratoriae,* ed. de H. E. Butler, Cambridge: Harvard, 1993, vol. IV, pág. 52.

6 *Cfr.* Julia Haig Gaisser, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford: Clarendon Press, 1993, pág. 15 y sigs.

constituyen la familia más grande de manuscritos de la obra de Propercio.[7] Petrarca fue, pues, figura central del proceso de redescubrimiento e imitación de las elegías propercianas en el primer Renacimiento.

La *editio princeps* de las *Elegiae* fue impresa anónimamente en Venecia, en 1472 y en el mismo año, según Reynolds, apareció una edición conjunta de la poesía de Propercio, Catulo y Tibulo, de la que derivan otros *incunabula* del siglo xv.[8] Como sabemos, las obras de Catulo, Tibulo y Propercio se difundieron principalmente en las ediciones conjuntas que fueron ofreciendo las prensas venecianas de Aldus Manutius desde las primeras décadas del siglo xvi. Numerosas de estas ediciones aldinas se hallan hoy en la Biblioteca Nacional. Se caracterizan por tener impresa en la portada el signo del áncora y delfín, como la edición de 1515, que manejé, en la que se imprimen los poemas de Propercio ya separados, y encabezados por un titulillo: *ad Cynthiam*, *ad Tullum*, etc.[9] Nuestros autores áureos deben haber leído al poeta de Umbria en estas ediciones durante la primera mitad del xvi. Sin embargo, los lectores mejor informados de la segunda mitad del mismo siglo contaban ya con otras dos mucho más prudentes y metódicas en cuestiones textuales: la edición de Marc-Antoine Muret, publicada también en Venecia en la editorial de Aldus Manutius en 1558 y la de Canter, que salió en 1569 en Amberes, en las prensas de otro famoso impresor: Christoph Plantin.[10] Justo Lipsio, el humanista flamenco que se carteó con tantos corresponsales españoles, y estuvo íntimamente ligado a la empresa comercial de Plantin, las iría leyendo seguramente y refinando así su conocimiento de la poesía de Propercio, que tanto apreciaba y que había recomendado a sus lectores y discípulos, pero sobre estas cuestiones volveré más adelante.

---

[7] *Cfr.* L. D. Reynolds, *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford: Clarendon Press, 1983, págs. 234-6, quien cita la edición de J. A. Gilles*, Ioannis Saresberiensis postea Episcopi Carnotensis Opera Omnia*, Oxford, 1848, y en particular el prólogo: *De septem septenis*, 5.209. El mismo Reynolds recoge cuatro pasajes del *Pamphilus* que imitan concisamente textos de Propercio: los vv. 237 (elegía 1. 12. 5), 414 (elegía 2. 15. 30), 420 (elegía 2. 32. 20) y 641 (elegía 1.5.30); *cfr.* la edición de Gustave Cohen del *Pamphilus*, en *La «comédie» latine en France au XIIe. Siècle*, Paris: Les Belles Lettres, 1931, tome II, págs. 202, 209, y 218.

[8] Véanse los estudios de James L. Butrica, *The Manuscript Tradition of Propertius*, Toronto, 1948 y P. J. Enk, *Sex. Propertii Elegiarum Liber I (Monobiblos)*, Leiden 1946. Sobre estas cuestiones textuales me guío por la introducción preparada por un editor reciente de esta poesía, C. P. Goold, Propertius, *Elegies*, Cambridge-London: Harvard University Press, 1990, págs. 18 y sigs. Véase también el prólogo de la edición española, más antigua, de Antonio Tovar y M. T. Belfiore, Propercio, *Elegías*, Madrid: CSIC, 1934.

[9] CATVLLUS. / TIBVLLUS. / PROPERTIVS, / [áncora y delfín]. Colofón: Venetiis in aedibus Aldi et Andreae Soceri. Mense Martio MDXV. Signatura: R/34671.

[10] *Cfr. Catullus… Tibullus et Propertius*, Venetia, P. Aldus Manutius, 1558 *y Catullus, Tibullus, Propertius,* Antwerp, Plantin, 1569 respectivamente.

Ahora bien, como había dicho Frédéric Plessis, no debe olvidarse que el año 1577 «marcó una fecha importante en las vicisitudes sufridas por el texto de Propercio». En efecto en 1577 apareció en París la audaz edición de Joseph Scaliger, «fecunda en resultados casi todos detestables».[11] Caracterizada por atrevidas trasposiciones de dísticos elegíacos o de versos, con las que pretendía mejorar el sentido de textos propercianos oscuros, la edición de Escalígero generó toda una familia de ediciones que subsistieron a lo largo de varios siglos junto al texto de la vulgata.[12] La descubrí hace unos quince años cuando estudiaba la traducción que había realizado Fray Luis de una elegía de Tibulo. Comprobé así que juzgar las traducciones o imitaciones de nuestros autores áureos a partir de textos leídos exclusivamente en las ediciones críticas del siglo XX, post-lachmanianas, podía llevar a interpretaciones anacrónicas, cuando no disparatadas, de la obra de nuestros clásicos españoles.

En el caso de la poesía de Propercio, de lectura difícil aún hoy por su uso alusivo del discurso mitológico y por sus prácticas retóricas, importa, pues, consultar las ediciones renacentistas para constatar qué textos pueden haber efectivamente leído Garcilaso o Herrera, Lope, Góngora o Quevedo, y para reconstruir cómo los habían interpretado, probablemente de modo diverso de las lecturas que efectuó la filología clásica del siglo XX. Los problemas que ofrecen derivan en parte de la historia misma del texto de Propercio. En efecto, la colección que aparece hoy dividida en cuatro libros, se difundió en etapas sucesivas. Hacia el año 26 a. C., comenzó a circular el libro I, es decir un año antes de la aparición del primer libro de elegías de Tibulo. Propercio reunió en éste veinte poemas de tema amoroso que giran en torno a las emociones que despertó en el poeta su relación con una amada llamada Cynthia. Este primer libro o *monobiblos* concluye con un epitafio a Galo (I, 21) y un epílogo en el que Propercio describe su lugar de nacimiento, Assisi, vecino a Umbria, en tierras etruscas. El segundo libro, en cambio, se presenta como una refundición de otros dos anteriores, y aparece muy mutilado. Hay secuencias que son fragmentarias, otras parecen interpoladas o dislocadas y su distribución en poemas individuales fluctúa, aunque en la mayoría de las ediciones modernas se cuentan 34 elegías. El libro II incluye el poema más conocido de Propercio: la famosa descripción

---

[11] La referencia es a la ed. titulada *Catulli, Tibulli, Properti nova editio*, Josephus Scaliger, Paris, 1577.

[12] Traduzco la evaluación de Frédéric Plessis, *Études critiques sur Properce et ses élégies*, Paris: Hachette, 1884, págs. 54-5: «L'année 1577 marque une date importante dans les vicissitudes subies par le texte de Properce: c'est l'année où fut mise au jour l'audacieuse édition de Joseph Scaliger féconde en résultats presque tous détestables. Elle devint le point de départ d'une famille d'éditions que, pendant deux siècles et demi, subsista parallèlement au texte de la vulgate». Citado por D. Paganelli, en su introducción a la edición de las *Élegies*, Paris: Les Belles Lettres, 1929, pág. XVIII.

de Cupido, II, 12, cuya traducción fue incluida por Herrera en sus *Anotaciones*.[13] Los temas amorosos son los predominantes, pero Propercio incluye tres poemas (II, 1; II, 7 y II, 10), construidos sobre el modelo de una *recusatio*: el poeta se justifica y explica por qué no puede dedicarse a la composición de otros géneros poéticos a pesar del pedido de su patrono, Mecenas, quien quiso convencerlo de que, uniéndose a Virgilio y Horacio, celebrara a Roma y a Augusto.[14]

Sin embargo, en el libro III, Propercio parece aceptar el desafío de la poesía pública. Autorrepresentándose como sucesor romano de los poetas alejandrinos Calímaco y Filitas, incluye junto a las esperadas elegías amorosas, un encomio a Baco y un encomio a Italia, un *epyllion* mitológico, el relato de Dirce, y otras elegías que tratan temas políticos —la campaña contra los partos y la figura de Cleopatra— o fúnebres, como los poemas incluidos sobre la muerte de un amigo, Paetus (III, 7) o del sobrino e hijo adoptivo de Augusto, Claudius Marcellus (III, 18). El último poema de este libro III, la elegía 24, funciona en diálogo con I, 1: si en la elegía liminar Propercio declaraba su voluntad de circunscribirse a la poesía amorosa, en la final de este tercero, anuncia el abandono y despedida de Cynthia, convertida en símbolo del género erótico que practica. Las doce elegías del libro IV, por tanto, desarrollan motivos y temas diversos. Nos encontramos con poemas etiológicos, de contexto anticuario: los orígenes de Iuppiter Feretrius, IV, 10; la leyenda de Tarpeia, IV, 4; Apollo Pallatinus y la victoria de Actium, IV, 6; el discurso de Cornelia desde la tumba, IV, 11 y con elegías fúnebres. Con todo, Propercio incluye asimismo dos elegías dedicadas a Cynthia: IV, 8 y IV, 7. En esta última recrea nuevamente uno de los motivos favoritos de su poesía erótica: el del amor eterno. Quien lo declara aquí no es el poeta-amante sino Cynthia o, mejor dicho, su espectro, o *umbra,* que se le aparece en sueños ya después de su funeral, porque como se lee en los primeros versos: «Algo queda de las almas: la muerte no lo acaba todo, y la sombra amarillenta se escapa de la pira vencida».[15]

Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit,
Luridaque euictos effugit umbra rogos.

[13] Véase Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra, 2001, págs. 325-7, donde cita la elegía II, 12 y la traducción de Francisco de Medina.

[14] Véase el estudio de Hans-Peter Stahl, *Propertius: «Love» and «War». Individual and State under Augustus*, Berkeley: University of California Press, 1985, en particular, el capítulo VI: «No Epic for the Master of Rome».

[15] *Cfr.* Propercio, *Elegías*, edición, traducción, introducción y notas de Antonio Tovar y María T. Belfiore Mártire. Reimpresión con correcciones, Madrid: CSIC, 1984, pág. 218.

Los dos dísticos finales, IV, 7, 93-4, llamaron la atención de más de uno de nuestros poetas áureos, como veremos.

> Nunc te possideant aliae: mox sola tenebo:
> mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram.
> haec postquam querula mecum sub lite peregit,
> inter complexus excidit umbra meos.

«Otras mujeres podrán poseerte ahora; pronto te tendré yo sola; estarás conmigo y mis huesos se apretarán con los tuyos en apretado abrazo. Después de haber puesto fin a su quejosa acusación, su espectro desapareció, burlando mi abrazo». «A fugitivas sombras doy abrazos» dirá Quevedo dieciséis siglos más tarde, pero vayamos por partes.[16]

¿Qué textos de Propercio leyeron Garcilaso, Herrera, Lope, Góngora o Quevedo? No es sólo su deuda para con Propercio lo que me gustaría comentar sino especialmente cómo leyeron sus poemas, qué ediciones pueden haber utilizado, sin duda diferentes de las modernas, y cómo las citas de las elegías de este romano de Asís, prácticamente desconocidas hasta el siglo XIV, resultaron integradas a algunos discursos filográficos renacentistas, y a la poesía amorosa de no pocos autores áureos. La lectura fue, evidentemente, selectiva, ya que el erotismo de algunos poemas no condecía con los códigos amorosos de la lírica culta de tradición petrarquista. Seguían siendo, asimismo, de difícil recepción para los lectores conservadores del siglo XIX. Llama hoy la atención, por ejemplo, que el nombre de Propercio no aparezca en la bibliografía hispanolatina de don Marcelino Menéndez Pelayo, quien incluye, por cierto, no pocos autores «menores» en su repertorio. Y cuando en su *Biblioteca de traductores españoles* se refiere al Maestro Francisco de Medina, humanista sevillano amigo de Herrera, solo menciona su traducción de la elegía II, 12, es decir, del retrato de Cupido, que el Divino incluyó en sus *Anotaciones*.[17] Poema inocuo, desde una perspectiva ética, aunque sin duda famoso en el Renacimiento y en el presente.

## *Imitatio* y traducción en el siglo XVI: Petrarca, el gran intermediario

Al copiar el manuscrito que había transmitido las elegías de Propercio, Petrarca inicia el proceso de recuperación de su obra. Ya en sus *Trionfi* enumeraba a los poetas romanos del amor, que incluían a quien lo había cantado «fervidamente»: Propercio. Leemos así en su *Triumphus Cupidinis*.

---

[16] Es el verso 1 del soneto amoroso 358, transmitido en *Las tres musas; cfr.* Francisco de Quevedo, *Poesía original*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1968, pág. 379.

[17] Marcelino Menéndez Pelayo, *Biblioteca de traductores españoles*, Madrid: CSIC, 1952-3, tomos 1-4.

Virgilio vidi, e parmi ch'egli avesse
compagni d'alto ingegno e da trastullo,
di quei che volentier già il mondo lesse:
l'uno era Ovidio, e l'altro era Catullo,
L'altro Properzio, che d'amor cantaro
fervidamente, e l'altro era Tibullo. (vv. 19-24)[18]

Petrarca añade al canon de los poetas elegíacos romanos el nombre de Catulo, aunque, *stricto sensu*, no pertenece al grupo por la edad y por el hecho de que en sus poemas amorosos practicó formas métricas y estructurales muy variadas. Por ello, como dijimos, no figura entre los autores que, según Quintiliano, desafiaron la supremacía de los griegos.[19] Ya hemos visto, sin embargo, cómo en el Renacimiento aparecían juntos, tanto en testimonios de la tradición manuscrita como en la de los impresos. Poetas estos, decía también Petrarca, que ya el mundo quiere leer, además de Virgilio: «di quei che volentier già il mondo lesse».

En su *Canzoniere*, por tanto, se hallan las huellas de las elegías de este poeta, cuya obra se incorpora al acervo de textos poéticos clásicos que renovarán la poesía renacentista. Pueden contarse unos quince pasajes de Propercio que son objeto de imitación en las *Rime*.[20] Diez proceden del libro II, el más problemático desde el punto de vista textual. No he encontrado citas del libro III. En cambio, aparecen tres citas del I, y dos del libro IV. Lo que observamos en todos los casos es que Petrarca recrea versos puntuales de Propercio, practicando las técnicas de la imitación verbal. Son generalmente frases sentenciosas las que escoge, que resumen temas significativos para la ideología petrarquista. Así, por ejemplo, el motivo del poder de la vista para encarcelar o capturar al amante, que Propercio introduce ya en el primer dístico de la elegía I, 1: «Cintia la primera me cautivó, infeliz de mí, con sus ojos, antes de que yo hubiera sido tocado de pasión alguna».[21]

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis
Contactum nullus ante cupidinibus.

Petrarca retoma este motivo también en el verso 3 del tercer soneto de sus *Rime sparse*.[22]

---

18 *Cfr.* Francesco Petrarca, *Rime-Trionfi e poesie latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi y N. Sapegno. Milano-Napoli: Riccardo Riccardi Editore, 1951, pág. 502.

19 *Cfr.* Quintiliano, *Institutiones oratoriae*, X, 1, 93; citado en la nota 5.

20 Me baso en las fuentes indicadas por un editor reciente, Ugo Dotti, en su edición del *Canzoniere*, Roma: Donzelli Editore, 1996, pág. 999, a las que aun podrían añadirse otras.

21 *Cfr. Elegías*, ed. y trad. cit., pág. 4.

22 *Cfr.* Francesco Petrarca, *Canzoniere*, introduzione e note di Piero Cudini, Milano: Garzanti Editore, 1986, pág. 3.

Era il giorno ch' al sol si scoloraro
per la pietà del suo fattore i rai,
quando i' fui preso, e non me ne guardai,
che i be' vostr' occhi, donna, mi legaro.

Prisionero del amor de Laura, fueron sus ojos los que lo capturaron. En el mismo soneto III, el poeta-amante declara que Amor lo encontró desarmado y abierta la vía al corazón a través de los ojos.

Trovommi Amor del tutto disarmato,
ed aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio e varco.

Ojos, pues, «ovve I raggi d' Amor sì caldi sono», reitera en la canzone XXXVII, 80. Propercio declaraba en su elegía II, 15,12, que en el amor guías eran los ojos*: si nescis, oculi sunt in amore duces*. Dos veces reelaboró Petrarca este verso latino, que también imitó en la misma canzone XXXVII, vv. 76-77, donde los ojos de Laura son por metáfora *ambe le luci*; *duci* traduce *duces* y la vía que conducía al corazón aparece descrita con el sintagma *la strada d'Amor*.[23]

e sien col cor punite ambe le luci
ch' a la strada d'Amor mi furon duci.

Un reiterado motivo de la poesía elegíaca romana relacionaba la experiencia amorosa con la creación poética, motivo que podía ser interpretado literal o irónicamente. En el primer caso, se entendía que el amor era fuente de poesía; en el segundo, que el poeta inventaba su historia de amor para hacer poesía amorosa. Propercio vuelve sobre este motivo en la *recusatio* inicial de su elegía I, 7, dirigida a su amigo, el poeta épico Ponticus, para justificar su elección del discurso amoroso: «yo, como acostumbro, trato de mis quereres y busco algo para remediar la crueldad de mi amada: soy obligado a servir no tanto a mi talento como a mi tormento y a lamentar las amargas horas de mi juventud. Me consume esta manera de vivir, ésa es mi gloria, de ahí ansío surja el renombre de mi verso».[24]

nos, ut consuemus, nostros agitamus amores,
atque aliquid duram quaerimus in dominam;

[23] Dotti no incluye estos dos versos.
[24] *Elegías*, ed. cit., pág. 7.

nec tantum ingenio quantum seruire dolori
cogor et aetatis tempora dura queri.
Hic mihi conteritur uitae modus, haec mea fama est,
hinc cupio nomen carminis ire mei.
I, 7, 5-10

El autor del *Canzoniere* se detuvo evidentemente en los versos 7-8 de esta elegía, en los que Propercio describía emocionadamente su pena de amor, declarando que «servía a su tormento», es decir, que su dolor de amante tenía primacía sobre su arte. Petrarca los interpretó en su sentido más literal, como si la voluntad de obtener fama escribiendo poesía amorosa le sustrajera sinceridad a las declaraciones de aquel o de cualquier otro amante. Por ello, al imitar este dístico en su soneto CCXCIII, 9-12, hizo explícitas las dos opuestas motivaciones que llevan a escribir poesía amorosa: por un lado, puede explicarse como un sincero desahogo del amante; por el otro, como deseo del artista de obtener honor y gloria con su arte.

E certo ogni mio studio in quel tempo era
pur d 'isfogare il doloroso core
in qualche modo, non d'acquistar fama;

pianger cercai, non già del pianto onore:

Otro significativo *topos* elegíaco que Petrarca identificó en el manuscrito de Propercio pertenece al ámbito semántico de lo que podrían llamarse los efectos emocionales de la enfermedad de amor. Según los autores elegíacos, la fuerza de la pasión exigía a ratos que el amante se alejara de la *urbs* para sufrir en silencio el rechazo de la amada o imprecarla, defendiéndose de acusaciones de infidelidad que le parecían injustas. Este *topos* es el que Propercio recrea, por ejemplo, en su elegía I, 18. Retomando imágenes también características de la poesía bucólica clásica, Propercio presentaba a su poeta-amante buscando un espacio propicio para la queja de amor.[25] Este lo encontraba en la soledad del bosque y del campo.

Haec certe deserta loca et taciturna querenti
Et uacuum Zephyri possidet aura nemus.
Hic licet occultos proferre impune dolores,
Si modo sola queant saxa tenere fidem.

[25] *Cfr.* trad. cit., pág. 18: «Estos lugares ciertamente desiertos y silenciosos para el que se lamenta, y el bosque abandonado, los posee el soplo del céfiro. Aquí se pueden exhibir sin recelo los dolores guardados, si sólo las rocas solitarias pueden guardar el secreto».

No hace falta insistir en que el verso primero de esta elegía I, 18 debe haberle parecido muy sugerente a Petrarca, porque expresaba una idea afín a la de su propia concepción del sujeto-amante. En efecto, como es bien sabido, el motivo de la búsqueda de la soledad será fundamental en la lírica amorosa petrarquista, en la que hallamos numerosos poemas que presentan al amante entregado a interminables paseos por campos áridos y desiertos. Así lo había descrito Petrarca, entre muchas otras canciones y sonetos, en su soneto XXXV, tantas veces imitado por Garcilaso, Herrera y muchos otros poetas áureos.[26]

> Solo e pensoso i più deserti campi
> vo mesurando a passi tardi e lenti,
> e gli occhi porto per fuggire intenti
> ove vestigio uman l'arena stampi.
>
> Altro schermo non trovo che mi scampi
> dal manifesto accorger de le genti,
> perché negli atti d'alegrezza spenti
> di fuor si legge como'io dentro avampi;
>
> sí ch'io mi credo omai che monti e piagge
> e fumi e selve sappian di che tempre
> sia la mia vita, ch'è celata altrui.
>
> Ma pur si aspre vie né si selvagge
> cercar non so, ch' Amor non venga sempre
> ragionando con meco, ed io co lui.

Sin duda, el contexto en el que se inscribe esta imagen no es el mismo, ni son idénticas las figuras del amante romano despechado y del peregrino de amor petrarquista, pero el arte de la imitación verbal consistía precisamente en lograr que el estímulo de la cita imitada enriqueciera un nuevo texto. Lo demuestra, una vez más, la selección de otra famosa frase de Propercio cuyo eco es evidente en un verso de Petrarca. Me refiero a la que se lee en el último dístico de la primera elegía del libro II, una *recusatio* con la que Propercio justifica el género escogido: «Me preguntas por qué siempre escribo sobre amores, por qué mi libro suena muelle en mis labios. No me los recita Calíope, no me los recita Apolo, la misma amada alimenta mi talento»: «Ingenium nobis ipsa puella

[26] Para una revisión de las fuentes italianas más importantes de este *topos*, *cfr.* Antonio Vilanova, «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», artículo recogido en *Erasmo y Cervantes*, Barcelona: Lumen, 1989, págs. 410-55.

facit».[27] La elegía concluye con el mismo motivo: «que cada cual consuma su día en el arte de que es capaz. Gloria es morir amando: una segunda gloria, si se concede poder gozar de un solo amor: ¡Goce yo solo de mi amor!». La frase sentenciosa: *laus in amore mori* (II, 1,47) fue fuente verbal imitada en el verso final del soneto CXL de Petrarca: «ché bel fin fa chi ben amando more».[28]

Otras huellas del texto properciano en el *Canzoniere* permiten conjeturar que, mientras copiaba el manuscrito, Petrarca hizo suyas no pocas sentencias del poeta de Umbria. Lo señala nuevamente la selección de la imagen con la que Propercio describía los celos inevitables del amante, sus temores infundados de que aun bajo una túnica se ocultara un figura masculina, que se convertiría en su rival. Así se lee en la elegía II, 6, 13-14:[29]

> omnia me laedent: timidus sum (ignosce timori)
> et miser in tunica suspicor esse virum.

El poeta-amante de Petrarca lo imitará en el soneto CLXXXII, 5-8, también dedicado a describir los celos incontenibles del amante.[30]

> Trem' al piè caldo, and' al più freddo cielo,
> Sempre pien di desire e di sospetto,
> Pur come donna in un vestire schietto
> Celi un uom vivo o sotto un picciol velo.

Un único amor era el que prefería Propercio, sin rivales ni engaños, como afirma en la elegía II, 17-19:

> Tu mihi sola pleaces: placeam tibi, Cynthia, solus;

Y Petrarca refrendará la frase imitándola en el soneto XX, 3-4:

> ricorro al tempo ch' i ' vi vidi prima
> tal che null'altra sia mai che mi piaccia;

---

27 *Cfr.* los vv. 1-4 y su traducción en la ed. cit., pág. 46.

28 *Cfr. Canzoniere*, ed. cit., pág. 204: «Amor, che nel penser mio vive e regna».

29 *Cfr.* II, 6, 9-14 en la trad. cit., pág. 61: «A mí me sobresaltan retratos de jóvenes, y nombres, y un tierno niño aún balbuciente en la cuna; me ofende si tu madre te da muchos besos, y tu hermana y tu amiga que duerme contigo: todo me ofende, pues soy miedoso (perdóname el temor) y pienso que bajo una túnica, infeliz de mí, se oculta un rival».

30 *Cfr.* ed. cit., pág. 247; el primer verso del soneto reza: «Amor, ch 'ncende il cor d' ardente zelo».

No falta en el *Canzoniere* alguna eco de aquel sueño de Propercio en el que, después de enterrada Cintia, se le aparecía su *umbra* reclinándose sobre su cama para declararle su amor eterno, como el que describe en la famosa elegía IV, 7: «Sunt aliquid Manes». Es en el verso 3 donde el poeta decía que le parecía haber visto a Cintia apoyándose en la cabecera del lecho: *Cynthia namque meo visa est incumbere fulcro*. Petrarca juega con el recuerdo de esta imagen en uno de los poemas *in morte*, cuando en el verso 3 de la canción XXXLIX describe el alma de Laura. que ha venido del Empíreo para consolar al poeta: «Ponsi del letto in su la sponda manca».

Quando il soave mio fido conforto,
per dar riposo a la mia vita stanca,
ponsi del letto in su la sponda manca,
con quel suo dolce ragionare accorto,
tutto di pietà e di paura smorto
dico: «Onde vien tu ora, o felice alma?»
Un ramoscel di palma
ed un di lauro trae del suo bel seno
e dice: «Dal sereno
ciel empireo e di quelle sante parti
mi mossi e vengo sol per consolarti».[31]

Al examinar todas las citas imitadas, el lector actual comprueba que Petrarca leyó puntualmente ciertos pasajes, pero no da señales de conocer todo el *corpus* properciano en su extensión. Este primer lector renacentista de Propercio se detiene ante unos versos que le son significativos porque tienen comunidad temática con su poesía; o, si lo vemos desde otra perspectiva, porque prefiguran su construcción de la amada y del amor. Así podemos afirmar que Petrarca parece identificarse con la palabra ajena y, con un gesto de apropiación, la integra a su lenguaje poético. Ahora bien, ninguno de los pasajes propercianos que ha escogido como fuentes ofrecen difíciles alusiones mitológicas. Petrarca tampoco parece haber aprovechado las elegías que no son estrictamente amorosas, como los *aetia* del libro IV, que dejaron, por ejemplo, su impronta en las silvas de Quevedo. Cabe preguntarse, sin embargo, si en esta primera fase de la recepción renacentista de Propercio era posible recuperar estos rasgos particulares de una colección de complejos poemas aun desconocidos en su totalidad.

[31] *Cfr. Canzoniere*, CCCLIX, vv. 1-11, ed. cit., pág. 457.

## Garcilaso, lector de Petrarca y de Propercio

Cuando Garcilaso de la Vega comienza a componer su cancionero, en cambio, las elegías de nuestro autor ya habían circulado considerablemente en los medios humanistas europeos y habían sido imitadas en la poesía neolatina desde el siglo XV. No sorprende, pues, que uno de sus poemas latinos, perteneciente al período napolitano, incluya una breve cita de la elegía IV, 9, v. 52: *uincta comas* «atada la cabellera». Es ésta una elegía etiológica, en la que Propercio expone el motivo, *aition*, por el cual se había excluido a las mujeres del Ara Máxima de Hércules o Alcides en el Foro Boario. Propercio describe a Hércules, sediento, que se dirige a un santuario de mujeres. Allí lo recibe una anciana sacerdotisa, cuyos cabellos están atados con una cinta color de púrpura. Garcilaso transfiere la descripción de su tocado al tocado de Venus en esta tercera oda latina que presenta «un juego mitológico sobre un tema erótico y de filosofía neoplatónica: la fuerza del amor que domina todo el universo, incluso a los propios dioses», según resume Bienvenido Morros. Los versos iniciales de la oda de Garcilaso describen a Venus en sus templos de Chipre, con los cabellos ceñidos de guirnaldas.[32]

> Sedes ad cyprias Venus,
>    cui centum redolent usque calentia
> thure altaria sacro,
>    sertis vincta comas, nuda agitans choros
> gaudebat, cum puer appulit,

Y en esta misma oda, al reprochar a Cupido porque no sólo arroja sus dardos a los hombres sino también a los dioses, Garcilaso imita el verso 2 de la elegía II, 13, que gozó de larga fortuna en la poesía barroca y en la literatura emblemática de tema amoroso.[33]

---

[32] Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de B. Morros, Barcelona: Crítica, 1995, pág. 256. La traducción que incluye Morros reza: «Venus en sus templos de Chipre, llena de gozo, con los cabellos ceñidos de girnaldas y desnuda dirigía los coros de danzantes y para ella exhalan siempre sus aromas cien altares quemando sagrado incienso, cuando su niño se le acercó».

[33] *Cfr. Elegías*, II, 13, 1-2: «Con no tantas flechas Aqueménides se arma Susa cuantos dardos en mi pecho clavó el amor». Quevedo reelaboró estas imágenes en el segundo terceto de su soneto amoroso 481 del *Canta sola a Lisi*, que se inicia en *imitatio* del soneto IX de Petrarca, para concluir con una metáfora basada en la cita de Propercio: «Sólo no hay primavera en mis entrañas, / que habitadas de Amor arden infierno, / y bosque son de flechas y guadañas». Para su relación con el emblema 108 de los *Amorum emblemata* de Vaenius, véanse las notas complementarias a este soneto. «Colora abril el campo que mancilla», en la antología anotada de L. Schwartz e I. Arellano, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona: Crítica, 1998, pág. 836.

Non tot Achaemeniis armantur Susa sagittis,
Spicula quot nostro pectore fixit Amor.

Esta es la fuente de la imagen que se lee en los versos 18-9 de la oda III de *Garcilassi hispani*:

[…] verum etiam in deos
ausis stringere spicula?

Pero hay que examinar los versos castellanos de Garcilaso, para confirmar la presencia de Propercio, y el papel de intermediario que jugó Petrarca en su difusión. Me limitaré a recordar unos pocos casos para llamar la atención sobre el doble juego de *imitatio* practicado: por un lado, la recreación directa de la fuente latina; por el otro, indirectamente, a través de la transformación que había ya recibido en los versos italianos. Ambas técnicas se observan en poemas como el soneto XXVI, «Echado está por tierra el fundamento», construido en torno a citas de Petrarca y de sus fuentes elegíacas. Mientras que el v. 4: «¡Oh cuantas esperanzas lleva el viento!», juega intertextualmente con el verso 8 del soneto CCCXXIX del *Canzoniere*: «quante speranze se ne porta il vento!», la descripción figurada de la *esperanza* del poeta como *baldía*, «tierra estéril o inútil» parece imitación directa de un verso de Propercio: «laudet, qui *sterili* semina ponit *humo*»–«que alabe a quien siembra su semilla en tierra árida» (II, 11, 2). Garcilaso transforma la cita mediante una metáfora.[34]

A mi esperanza, así como a baldía,
Mil veces la castiga mi tormento.

Uno de los más famosos poemas del corpus poético de Garcilaso, el soneto XXV, «¡Oh hado secutivo en mis dolores, / cómo sentí tus leyes rigurosas», compuesto después de 1534, está construido a modo de lamento del poeta-amante ante la sepultura de la amada. Cifran su desesperación los versos 5-8 del segundo cuarteto.[35]

[34] La elegía II, 11 de Propercio ofrece un texto fragmentario, que los editores modernos consideran que debe haber formado parte de otro poema más extenso; es la opinión, por ejemplo, del editor Goold: Propertius, *Elegies*, ed. cit., pág. 152. El amante ha roto evidentemente con Cynthia y se venga expresando su deseo de que sea alabada por quien siembra e n tierra estéril. *Cfr.* las notas de Morros a este soneto de Garcilaso en la ed. cit., pág. 49.

[35] *Cfr.* en la ed. de Morros la pág. 47.

En poco espacio yacen los amores,
y toda la esperanza de mis cosas,
tornados en cenizas desdeñosas,
y sordas a mis quejas y clamores.

La praxis del arte de la imitación que regía la creación poética desde el Renacimiento obligaba a los poetas del amor a conceptualizar las emociones del amante, o a describir la figura de la amada, a partir de un modelo canónico esencial: el *Canzoniere* de Petrarca. Garcilaso se había sin duda inspirado en la *canzone* CCCXXXI, vv. 46-47, que pertenece a la serie de poemas *in morte* de *madonna* Laura, para describir su sepultura. Imitando, pues, dos versos de Petrarca, que había escrito: «or mie speranze sparte / à Morte, e poca terra il mio ben preme;», decía nuestro poeta: «en poco espacio yacen los amores, / y toda la esperanza de mis cosas,». Pero en el verso 6 percibimos que ha habido un cambio de intertexto y que Garcilaso parece dialogar aquí con los versos de otro ilustre predecesor. En efecto, la frase «tornados en cenizas desdeñosas», se remonta necesariamente a un precedente verbal diferente; nos conduce a otro ámbito literario, el de la poesía elegíaca romana, y a un contexto cultural en el que la cremación del cadáver era práctica habitual de los ritos funerarios. En este caso, el predecesor de Garcilaso no es Petrarca, sino un poeta que también influyó sobre el autor del *Canzoniere*: Propercio, en cuyas elegías se reitera la imagen de la ceniza con rítmica regularidad, cada vez que el poeta-amante imagina su propia muerte o la de Cynthia, su también famosa amada. Así leemos, por ejemplo, en la segunda sección de la elegía II, 13, cómo quería aquel que se dispusiera su funeral. Una vez que el fuego hubiera reducido el cuerpo a ceniza, *ubi suppositus cinerem me fecerit ardor* decía, debía depositarse en una urna. Pedía luego que se plantara un laurel sobre la tumba, y que se grabara el siguiente epitafio: «Quien aquí yace, hórrido polvo, fue en otro tiempo esclavo de un único amor». El sustantivo *cinis*, «ceniza», alterna en esta elegía con otra palabra que lo representa: *horrida pulvis*.[36]

Son testimonio del poder que ejercería esta imagen sobre la memoria de nuestros poetas áureos aquellos conocidos versos con los que Quevedo sellaba el no menos famoso soneto amoroso, 472, de su cancionero petrarquista *Canta sola a Lisi*: «Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día».[37]

---

[36] Véase el epitafio que el poeta desea se grabe sobre su sepulcro: «QUI NVNC IACET HORRIDA PVLVIS, / VNIVS HIC QVONDAM SERVVUS AMORIS ERAT». *Cfr. Elegías*, ed. cit., pág. 72.

[37] Para sus fuentes, *cfr.* las notas en la ed. de Schwartz y Arellano, ed. cit., págs. 227 y sigs.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, más tendrá sentido;
polvo serán, más polvo enamorado.

Quevedo ofrece en ellos un doble homenaje: a Propercio y a Garcilaso, reelaborando en un nuevo concepto los vv. 5-8 del soneto XXV. Me refiero al siguiente contexto metafórico: *En poco espacio yacen los amores, / […], / tornados en cenizas desdeñosas*. Pero a diferencia de Garcilaso, que mediante una hipálage había transferido la cualidad de la amada inaccesible, *desdeñosa*, a sus cenizas, Quevedo recupera los dos sustantivos que aparecían en la elegía II, 13, de Propercio: *cinis* y *pulvis*. Más aún se inspira también en Propercio al hacer que, mediante un concepto, se diga de los objetos *ceniza* y *polvo* que, pese a ser materia inerte, conservan aún el calor o las centellas del poderoso fuego del amor en el que ardía el poeta amante. Para ello Quevedo se ha apoyado en el verso 6 de otra elegía distinta, I, 19, en la que Propercio afirmaba que su amor por Cynthia se mantendría más allá de la muerte, porque Eros no se había posado en sus ojos tan levemente como para que, después de la postrera hoguera, la de la cremación, sus cenizas no siguieran sintiendo y amando.[38]

Non adeo leuiter nostris puer haesit ocellis,
Ut meus oblito puluis amore uacet.

El motivo del amor perdurable fue objeto de reiterada imitación. Se volvía una y otra vez sobre la formulación que le dio Propercio en la elegía I, 19, pero también sobre la variante de la elegía II, 13, que lo presentaba *sub specie* mitológica, cuando el poeta imagina que, ya muerto, presentará a Perséfone tres rollos de sus versos (II, 13, 25-26). Propercio declara que el amor supera aún a la muerte porque, en el ultramundo, las *umbrae* siguen amando: «illic quidquid ero, semper tua dicor imago: / traicit et fati litora magnus amor». (I, 19, 11-12): «allá (es decir, en el Hades), sea yo lo que fuere, seré siempre llamado espectro tuyo: mi gran amor habrá traspasado las riberas del destino». Y en la elegía II, 15,36 se lee: *huius ero uiuus, mortuus huius ero* «de ella seré, vivo, muerto de

[38] La elegía se inicia con la declaración de que el amante ya no teme la muerte, porque su amor es eterno: «Non ego nunc tristior uereor, mea Cynthia, Manis, / nec moror extremo debita fata rogo» (vv. 1-2), ed. cit., pág. 38.

ella seré».[39] Herrera también recordó este motivo en su égloga 31 a partir de la elegía I, 12, 19-20: *Me neque amare aliam neque ab hac desistere fas est: / Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*. Así lo declara apodícticamente el pastor-amante a su amada, llamada también Cintia.[40]

tú sola eres eterna en mi memoria;
por ti lleuó vitoria
de mí el Amor primero,
que no será postrero;

Volviendo a Garcilaso, no son estos los únicos puntos de contacto entre sus poemas, los de Petrarca y las elegías de Propercio. Ya he señalado las relaciones que pueden establecerse entre la temática de la elegía I, 18, que describía al poeta amante en busca de la soledad de los campos, y la poesía petrarquista. Petrarca se había detenido en el v. 1 de esta elegía; Garcilaso, siguiendo sus pasos, compuso sobre estos motivos su canción II.[41]

La soledad siguiendo,
rendido a mi fortuna,
me voy por los caminos que se ofrecen,
por ellos esparciendo
mis quejas d'una en una
al viento, que las lleva do perecen.

Garcilaso también imagina a su amante recorriendo los campos solitarios y en estrecha relación con la naturaleza, a quien dirige sus quejas y lamentos. Y como Propercio, imagina que las rocas, las duras peñas, serán los mejores testigos de su desgracia y hacia ellas se vuelca (I, 18, 1-4).[42]

Haec certe deserta loca et taciturna querenti,
  et vacuum Zephyri possidet aura nemus.
Hic licet occultos proferre impune dolores,
  si modo sola queant saxa tenere fidem.

---

39 *Cfr. Elegías*, ed cit., pág. 77.

40 Fernando de Herrera*, Poesía castellana original commpleta*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra, 1985, pág. 237; se trata de la égloga atribuida a Cristóbal Mosquera de Figuera, y compuesta hacia 1567, que se inicia: «Paçed, mis vacas, junto al claro río».

41 *Cfr.* ed. cit., pág. 69.

42 Véase, en la trad. cit.: «Estos lugares ciertamente desiertos y silenciosos para el que se lamenta, y el bosque abandonado, los posee el soplo del céfiro. Aquí se pueden exhibir sin recelo los dolores guardados, si sólo las rocas solitarias pueden guardar el secreto»; pág. 37.

Con estos versos dialogan los siguientes de Garcilaso:

Los árboles presento,
entre las duras peñas,
por testigo de cuanto os he encubierto;
de lo que entre ellas cuento
podrán dar buenas señas,
si señas pueden dar del desconcierto.

Propercio también le proporcionó a Garcilaso la fuente de unos versos de la canción V, «A la flor de Gnido». Cuando Garcilaso quiera justificarse por no escribir poesía épica se basará en el modelo latino de la *recusatio*, sustituyendo los referentes clásicos por los de lugares y actores reconocibles en su época. Dirigiéndose a Mecenas y refiriéndose a su pedido de que practicara otros géneros poéticos, decía así Propercio en II, 19-25: «Por lo cual, Mecenas, si a mí los hados me hubiesen dado poder conducir a la lucha heroica huestes, no cantaría a los Titanes, no al Osa puesto encima del Olimpo, para que el Pelión fuese la ruta del cielo, ni a la antigua Tebas, ni a Pérgamo, la gloria de Homero…».[43]

Garcilaso imita este recurso característico del discurso elegíaco en su canción V, 1, 11 y sigs., reduciendo el número de referencias mitológicas:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son […]
no pienses que cantado
sería de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
[…]
ni aquellos capitanes
en las sublimes ruedas colocados,
[…]
mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada,

Finalmente, en su égloga II, vv. 191-6, Garcilaso redescribe la actividad de los cazadores mediante un ejercicio de *contaminatio* de una cita de Virgilio, *Eclogae*, VII, 29-30 («Saetosi caput hoc apri tibi, Delia, parvos / et ramosa Micon vivacis cornua cervi») con otra cita de las elegías de Propercio, II, 19, 17-20.

[43] *Cfr.* Propercio, II, 17 y sigs.: «quod mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent, / ut possem heroas ducere in arma manus, / non ego Titanas canerem, non Ossan Olympo / impositam, ut caeli Pelion esser iter, nec veteres Thebas, nec Pergama nomen Homeri».

Ipse ego uenabor: iam nunc me sacra Dianae
suscipere et Veneris ponere uota iuuat.
Incipiam captare feras et reddere pinu
cornua et audacis ipse monere canis;

«Yo mismo cazaré; ahora ya me deleita celebrar los ritos de Diana y abandonar los votos de Venus. Comenzaré a cazar salvajina, a ofrendar en un pino las astas del ciervo y azuzar a mis bravos perros».[44] Garcilaso combina así en la égloga II, vv. 188-196, la imagen virgiliana de la «colmilluda testa del puerco jabalí» con la de los cuernos del ciervo que se clavan en un pino, que encontró en Propercio.

Siempre con mano larga y abundosa,
Con parte de la caza visitando
El sacro altar de nuestra santa diosa,
La colmilluda testa ora llevando
Del puerco jabalí, cerdoso y fiero,
Del peligro pasado razonando,
Ora clavando del ciervo ligero
En algún sacro pino los ganchosos
Cuernos, con puro corazón sincero,

La elegía II, 19 de Propercio, como sabemos, describe a Cynthia abandonando la *urbs* en pos de la tranquilidad del campo. Allí la visitará el poeta-amante y se entregará a la actividad de la caza. Nada más sensato que acogerse a los encantos rurales para evitar el asedio de otros importunos amantes, se lee en esta elegía, que comparte algunos motivos con los que eran de recreación frecuente en las églogas pastoriles. En verdad, ya en la antigüedad se habían observado concomitancias temáticas entre ambos tipos de discurso poético, que postulaban una existencia fuera del mundo real. Desde esta perspectiva ha leído Paul Veyne la égloga X de Virgilio, que presenta al poeta elegíaco Gallus abandonando Roma y refugiándose en la soledad rural, donde quiere asumir la figura de un cazador o la de un pastor y se ve envuelto en actividades bucólicas. Como en las églogas pastoriles, el poeta elegíaco renuncia a una carrera pública, al servicio militar o a toda otra actividad que lo aleje de sus amores. Y como los pastores literarios de la bucólica puede elegir la vida retirada para perseguir su vocación.[45] En

[44] *Cfr.* trad. cit., pág. 84. Para la cita de Virgilio, *cfr. Eclogae,* ed. de H. Rushton Fairclough, Cambridge-London: Harvard, 1994, pág. 50.

[45] *Cfr.* Paul Veyne, *Roman Erotic Elegy. Love, Poetry and the West*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1988, págs. 101 y sigs.: chapter 7, «The Pastoral in City Clothes».

el Renacimiento se recoge esta contaminación de géneros poéticos, y ello se manifiesta textualmente en el intercambio de fuentes pastoriles y elegíacas para construir una égloga en romance.

Lo comprobamos al examinar las églogas de Fernando de Herrera, que también nos ofrecen significativos ejemplos de esta práctica renacentista. En ellas se van entretejiendo reelaboraciones de citas de Virgilio con las de otros autores pastoriles neolatinos, de Propercio, con las de otros autores elegíacos. Me limitaré hoy a señalar unos pocos pasajes del corpus herreriano, como los que ofrece la temprana égloga II, de 1567, «Paced, mis vacas, junto al claro río,», que ya citamos, compuesta en trece estancias de catorce versos pero no sin advertir que el estudio sistemático de la *imitatio Propertii* en Herrera debería abarcar la practicada en los poemas amorosos de su cancionero petrarquista, que por razones de extensión no puedo tratar y reservo para otro trabajo. En cuanto a esta égloga, conviene recordar que es de atribución cuestionada. En su edición de la poesía de Herrera, Cristóbal Cuevas concede la autoría de este poema a Cristóbal Mosquera de Figueroa. En cambio, José Manuel Blecua y María Teresa Ruestes, son de opinión de que, tanto por razones de *compositio* como de *elocutio*, esta égloga pertenece al corpus del Divino.[46] Con todo, ya sea su autor Herrera o Mosquera de Figueroa, lo cierto es que el nombre de la amada a la que se invoca repetidamente en esta égloga es, como el de la *puella* de Propercio, Cyntia y puede haber sido escogido como homenaje a este famoso predecesor.

De Propercio provienen, evidentemente, las declaraciones de amor eterno y de fidelidad a la amada que ya habíamos mencionado al comentar algunos poemas de Petrarca, aunque como era práctica habitual en la época, por imitación compuesta, Herrera los había contaminado con recuerdos de otras fuentes neolatinas o clásicas. Los versos 131 a 135 sugieren la imitación de un conocido dístico elegíaco de I, 12, 19-20: «Mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est: / Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit». Los versos 136-140 remiten, en cambio, a otro dístico, que proviene de la elegía I, 18, 31-32: «Sed qualiscumque es resonent mihi Cynthia siluae / nec deserta tuo nomine saxa uacent»:

Tú sola eres regalo y mi alegría,
Tú sola eres eterna en mi memoria;
por ti lleuó vitoria
de mí el Amor primero,
que me será postrero;

[46] Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, y los comentarios de M. T. Ruestes en su estudio: *Las églogas de Fernando de Herrera: fuentes y temas,* Barcelona: PPU, 1989, pág. 89.

por ti mi mal y mi gemido embío
y responde a mi llanto triste el río.
Suspiro amargamente y llamo: «¡Cyntia!»
Resuena al canto mío
el monte y prado y bosque atento: «¡Cyntia»

Paso ahora a otra égloga herreriana, de autoría incontestada: *Amarilis*. Encontramos aquí la imitación de un *topos* bucólico, que deriva a su vez de la obra de quien fue fuente importante del poeta de Umbria: el alejandrino Calímaco. Esta vez se recrea el gesto de los pastores que inscriben en la corteza de los árboles el nombre de la amada, para que éste sobreviva el paso del tiempo. La formulación de Virgilio de la égloga X, vv. 52-54 tuvo amplia fortuna pero no menos imitados fueron estos dos versos de Propercio, elegía XVIII, 19-20.[47]

vos eritis testes, si quos habet arbor amores,
fagus et Arcadio pinus amica deo.

«Vosotros árboles seréis mis testigos, si saben los árboles de amor, haya y pino querido del dios de Arcadia».[48] En esta égloga *Amarilis* ha creado Herrera una variación del motivo, ya que los árboles resultan aquí testigos de la pena que ocasiona la muerte de la pastora Amarilis:

Este pino contiene las señales
del dolor de Amarilis y su muerte;
montes, vos soys testigo [s] de mi llanto;

En este poema ha dejado también su impronta la elegía IV, 7 de Propercio, de gran influencia en la poesía áurea. Me refiero ahora a la imagen de los cuerpos de los amantes que terminan unidos *post mortem* en una común sepultura, símbolo del amor eterno. Cuando el pastor de Herrera declara

que no se tardará, afirmando, el día
que en esa sepoltura ennoblecida
no se junte este cuerpo venturoso
con el tuyo, olvidando esta alegría
a desventura mía;

---

[47] *Cfr.* Virgilio, *Eclogae*, X, vv. 52-4: «certum est in silvis, inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus: crescent illae, crescetis amores».

[48] *Cfr. Elegías*, trad. cit., pág. 37.

juega evidentemente con el recuerdo del ya citado dístico final de IV,7: «mox sola tenebo: / mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram».

«Yo sola te tendré», o «tú siempre serás el gran amor de mi vida» o «la más grata de mi vida»: concepto reiterado, como dijimos en estos poemas. Con él, por ejemplo, concluye Propercio la elegía I, 2, 31: «his tu semper eris nostrae gratissima vitae,». Dirigida a la amada, desarrolla el pedido de que no se adorne con vestidos lujosos ni con cosméticos, porque el amor desnudo rechaza el artificio: «nudus amor formam non amat artificem» (*v.* 8) El motivo era sin duda afín a los contextos ideológicos de la poesía bucólica. No sorprende, por tanto, que Lope lo retome en el libro segundo de su *Arcadia*, donde Celso comienza a «discurrir por la diversidad de composturas introducidas en el mundo por las mujeres a efeto de hacer mayores sus bellezas, o encubrir sus faltas».[49] Como su pastora, afirma, carecía de «faltas», a menos que se considerase que lo fuera el deseo de componerse el rostro, le dedica una canción en la que expone el motivo del rechazo de los cosméticos, que generalmente aparecía recreado en la poesía satírica, pero que aquí recibe un tratamiento serio o grave. El poema intercalado por Lope, en verdad, es una versión de esta elegía I, 2, de Propercio, «Quod iuvat ornato procedere, vita…», que demuestra que también Lope había leído esta colección erótica a la que, como sabemos, por otra parte, alude en otras obras suyas.

En efecto, el nombre del autor y las referencias a algunos motivos que se habían hecho tópicos en el Renacimiento, aparecen en varias obras de Lope. Algunas son triviales como la enumeración de amadas literarias, Cynthia entre ellas, que leemos en un soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos* cuyo epígrafe reza «Propone lo que se ha de cantar en fe de los méritos del sujeto».[50] Otras citas recogen versos de carácter proverbial, como la que Lope incluye en *La desdicha por la honra*, de sus *Novelas a Marcia Leonarda*, para recalcar el ya mencionado topos properciano del amor eterno: «y dándole a los celos, como el verdadero amor nunca tuvo término en el amar, que así lo sintió Propercio».[51] Y en *La Dorotea*, vuelve a citarlo para documentar los adjetivos *canoro* y *sonoro*, no sin buscada sorna.[52]

Estos y otros ejemplos que podrían traerse a colación demuestran que Lope fue atento lector de Propercio, como Garcilaso, Góngora y Quevedo. Herrera,

---

49 Lope de Vega, *La Arcadia*, edición de E. Morby, Madrid: Castalia, 1975, pág. 180. La versión de esta elegía de Propercio es enunciada por Celso: «¿Qué aprovecha que adornes el cabello / de la mirra de Orontes perfumado, / […]».

50 *Cfr.* Lope de Vega, *Obras poéticas* I, ed. de J. M. Blecua, Barcelona: Planeta, 1969, pág. 1338.

51 *Cfr.* Lope de Vega, ed. cit., pág. 1089.

52 *Cfr.* Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de E. Morby, Madrid: Castalia, 1958, pág. 350 (Acto IV, esc. 3).

por su parte, además de seleccionar numerosas citas para convertirlas en fuentes de *imitatio* en su obra poética, llegó a poseer, evidentemente, una comprensión más amplia del género y de los poetas romanos que lo desarrollaron, como se pone de manifiesto en los ensayos que redactó para las *Anotaciones* a *la poesía de Garcilaso*. Le fueron provechosas, evidentemente, sus lecturas de los tratadistas italianos que habían ya historiado la literatura de los antiguos. En efecto, basándose en fuentes renacentistas, como demostró Bienvenido Morros en su notable estudio sobre las fuentes de este tratado herreriano, Herrera define el género elegíaco romano, enumera sus precedentes griegos, y ofrece información a sus lectores sobre cuestiones temáticas, contextuales y de estilo; evalúa además a los autores romanos que lo practicaron.[53] De Propercio decía que «tiene grande copia de erudición poética I variedad, I como más oscuro i lleno de istorias I fábulas, es más incitado I contino en mover los afetos, de los cuales es ecelente pintor».[54] Citando luego la opinión de Pierio Valeriano y Julio César Escalígero, comenta las dificultades que ofrecen sus textos, mientras reconoce que «es mui versado en los escritos de los poetas griegos». Herrera señala así la filiación de la escritura de Propercio, citando los conocidos versos de su elegía IV, 1 63-4, en los que éste se presenta como el heredero romano de Calímaco.[55]

Si en sus notas sobre la elegía Herrera informaba a sus lectores sobre el desarrollo del género, en las dedicadas a la explicación del amor se apoya en el famoso verso de la elegía properciana II, 15, 12, acerca del poder de la vista, para apuntar conceptos centrales en las teorías filográficas neoplatónicas que Herrera hace suyas teórica y prácticamente. «Oculi sunt in amores duces», «en el amor los ojos son la guía» dice citándolo, «porque el ver engendra efecto amoroso» (pág. 320) En este punto, Herrera une a la descripción de los efectos del amor, la de la iconografía de Eros. Para ello cita en su totalidad otra famosa elegía del libro II, considerada entre las mejores de la colección. Se trata de II, 12 que se inicia con el conocido dístico, tantas veces imitado en los siglos áureos.

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
Nonne putas miras hunc habuisse manus?

Le sigue inmediatamente la traducción, no menos conocida, del Maestro Francisco de Medina, que Herrera incluye alabando el estilo con el que había vertido el texto de Propercio. Otras referencias se hallarán en las *Anotaciones* que nos

[53] *Cfr.* Bienvenido Morros, *Las polémicas literarias en la España del siglo* XVI*: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998.

[54] *Cfr.* Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* edición de Inoria Pepe y José María Reyes, ed. *cit.*, pág. 567.

[55] *Cfr. Elegiae*, IV, 1, 63-4: «ut nostris tumefacta superbiat Umbria libris, / Umbria Romani patria Callimachi».

permiten comprobar cómo se había generalizado la lectura de la poesía erótica romana en la segunda mitad del XVI.

### PROPERCIO, FUENTE DE CONCEPTOS EN EL BARROCO

La evaluación que efectúa Herrera del estilo del poeta de Umbria, de su uso de los relatos mitológicos y del lenguaje poético que lo caracteriza, nos informa sobre la recepción que tuvieron las elegías de Propercio en la segunda etapa del Renacimiento europeo. De hecho, los tratadistas italianos en cuya obra se basó para anotar la poesía de Garcilaso, compartían en términos generales la preferencia por ciertos autores clásicos, a los que se privilegiaba en la reconstrucción del canon de los mejores escritores, de los *optimates*. Pero el juicio crítico sobre estos textos entraría en conflicto con la interpretación de los rasgos del estilo properciano, que difundieron los *critici* europeos a las puertas del Barroco. En efecto, cuando el humanista flamenco Justo Lipsio escribe sus *Variae lectiones* entre 1567 y 1569, en las que ofrece una selección comentada de sus lecturas y conjeturas textuales, le otorga a Propercio el segundo lugar entre sus autores preferidos.[56] Alaba en unas quince citas incluidas en la obra, el refinamiento, la penetración y sensibilidad del autor, su capacidad para construir máximas perdurables, y en fin la densidad de su estilo. Por ello lo imita en sus composiciones latinas, en las que quiere recuperar un latín «arcaizante», como el que creyó encontrar en la lengua de Tácito y Séneca. Lipsio celebró así la erudición de Propercio, que vio manifestada tanto en las elegías amorosas como en los *aetia* del libro IV.

En un artículo anterior me referí ya a la influencia que debe haber ejercido la opinión de Lipsio sobre el humanista «amateur» que fue Francisco de Quevedo.[57] En ese artículo analizaba un nutrido conjunto de poemas de Quevedo construidos *in imitatione Propertii*, y a él remito, pues, para no repetirme. A lo que entonces señalé podría aun añadir otros pasajes poéticos, entre ellos, la *imitatio* quevediana de la imprecación al primer navegante que se lee en la elegía I, 17, 13-4: «ah pereat, quicumque rates et uela parauit / primus et inuito gurgite fecit iter!», que comenté en un viejo artículo sobre Góngora y Quevedo, además de otros versos y prosas del segundo, cuyas fuentes creo haber descubierto posteriormente.[58] O podría insistir en que los comentarios de Quevedo sobre la poesía de Propercio que nos legó en sus anotaciones al *Anacreón castellano*, y en los prólogos a su

---

[56] Para un comentario sobre las ideas expuestas en las *Variae lectiones*, véase el libro de Jean Jehasse, *La Renaissance de la Critique, l'essor de l'Humanisme érudit de 1560 à 1614,* Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1976, págs. 208 y sigs.

[57] *Cfr.* Lía Schwartz, «Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito», *La Perinola*, 9, 2003.

[58] Véase Lía Schwartz, «Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico», en *Homenaje a ana María Barrenechea,* Madrid: Castalia, 1984, págs. 313-25.

edición de la obra de Fray Luis de León y de Francisco de la Torre, sugieren una lectura cuidadosa de elegías completas de los cuatro libros de la colección. He aquí la diferencia con Petrarca. Puede ilustrarse con un ejemplo, que nos da la pauta del conocimiento que debe haber tenido Quevedo de estos textos latinos y de su opinión sobre el autor.

Es en la famosa elegía amorosa IV, 7 ya mencionada, donde el poeta recibe en sueños la visita del espíritu de Cynthia: «Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit, / luridaque euictos effugit umbra rogos»: «existen los espíritus; la muerte no es el fin de todas las cosas, y una pálida sombra vence y escapa de la pira». Aquí halló nuestro lector varios versos en los que se inspiró para describir el amor eterno, la sepultura de la amada, el epitafio a inscribir sobre su tumba y otros motivos eróticos. Pero cuando en su temprano *Sueño del Juicio Final* quiso validar *more satirico* la verdad que encerraban los sueños, según los antiguos, volvió sobre los vv. 87-88 de esta misma elegía, que a la vez reelaboraban otros tantos de la *Odisea*, 19, 562 y sigs. y de la *Eneida*, VI, 894: «Y no desprecies los sueños que lleguen por las puertas piadosas: cuando los sueños llegan piadosos, tienen peso (son verdaderos)».

> nec tu sperne piis uenientia somnia portis:
>    cum pia uenerunt somnia, pondus habent.

En 1605, es decir en la época en que intercambió dos cartas con Lipsio, decía Quevedo:

> Los sueños dice Homero que son de Júpiter y que él los envía, y en otro lugar que se han de creer. Es así cuando tocan en cosas importantes y piadosas o las sueñan reyes y grandes señores, como se colige del doctísimo y admirable Propercio en estos versos.[59]

Y transcribe los versos ya citados. No debe olvidarse, además, que en sus silvas, Quevedo imitó la elegía IV, 1, que ya había sido reelaborada por Castiglione en los *Superbi colli*, y que fue también fundamental para los poetas que practicaron el motivo de las ruinas en los siglos áureos, sobre lo que existe una amplia bibliografía. La silva 137, «A Roma antigua y moderna», analizada ya por Manuel Ángel Candelas muestra cuán cuidadosa fue la lectura quevediana de su modelo, y cómo lo siguió muy de cerca como si intentara en algunos casos verter casi algunas expresiones puntuales.[60] Semejante fue el trabajo de la imitación en su

---

[59] *Sueños y discursos*, edición de Ignacio Arellano, en *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, 2003, págs. 209-10.

[60] Manuel Ángel Candelas, *Las silvas de Queved*o, Vigo, 1997, págs. 108 y sigs.

oda pindárica 291, «El instrumento artífice de ríos», que aprovecha una sección de la elegía III, 2 de Propercio.

Elegías amorosas o *aetia*, los textos de Propercio tuvieron amplia resonancia en el siglo XVII. Góngora también se detuvo en algunas imágenes con las que describía la belleza femenina y las convirtió en modelos verbales de intrincados conceptos.[61] Así los vv. II, 3, 10-12, fueron probablemente el punto de partida para la imagen con la que Góngora describe la tez rosada de la ninfa en su *Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 105-6.[62]

Purpúreas rosas sobre Galatea
La alba entre lilios cándidos deshoja

Construye así un concepto sobre unos cuantos lexemas que provienen de la elegía latina: *candida, lilia, alba, rosae folia*.

Nec me tam facies, quamuis sit candida, cepit
(lilia non domina sunt magis alba mea)
[…]
ut Maeotica nix minio si certet Hibero,
utque rosae puro lacte natant folia

«No me ha subyugado tanto su hermosa cara, aunque sea pálida (los lirios no pueden ser más albos que mi amada, como la nieve de la laguna Meótica si rivalizara con el bermellón de Iberia, y como los pétalos de una rosa nadan en pura leche».[63] Para describir la tez blanca y rosada de la ninfa, pues, relaciona sus mejillas con los pétalos de una rosa, y obviando la relación blancura=leche, escoge en cambio la imagen de los lirios, a los que supera aun su piel, e inventa la de la aurora, de resonancias menos pastoriles, si cabe, y más poéticas.

Entre otras reelaboraciones de versos propercianos que ya indicaron los comentaristas de Góngora, sólo recordaré finalmente la imagen de las palomas que juntaban los picos con los que se describe el beso de Acis y Galatea en el *Polifemo* (vv. 329-332).

No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesíes.

---

[61] *Cfr.* Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid: CSIC, 1957, para otra serie de fuentes anotadas por los comentaristas.

[62] Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. de J. e I. Millé, Madrid: Aguilar, 1951. pág. 622.

[63] *Cfr. Elegías*, trad. cit., pág. 54.

La mención de este significativo símbolo erótico recuerda la elegía II, 15, en la que el poeta describía el éxtasis de una noche de amor con Cynthia, los besos y abrazos de los amantes. La expresión del deseo de permanecer en eterno abrazo, culmina en los vv. 27-8 con la esperada referencia a las palomas: «Que te sirvan de modelo en el amor las palomas unidas, el macho y la hembra hechos entera pareja. Se equivoca quien busca un fin a la locura de amor: el verdadero amor no tiene ningun límite».[64]

Exemplo iunctae tibi sint in amore columbae,
  Masculus et totum femina coniugium.
Errat, quie finem vesani quaerit amoris:
  Verus amor nullum novit habere modum.

Habría que reescribir la historia de la recepción de las elegías de Propercio a lo largo de los siglos áureos. Lo que he presentado no pretende sino ofrecer unas calas en la obra de cinco de nuestros clásicos que leyeron sus elegías de modo diferente, pero no sin transmitirnos, cada cual a su modo, la belleza de los textos del poeta de Umbria a través de los juegos de la *imitatio,* con la que enmendaron y fecundaron no sólo sus asuntos, sino el lenguaje artístico con el que los iban construyendo.

64 *Cfr. Elegías*, trad. cit., pág. 77.

# LA BELLEZA, LA GRACIA Y EL MOVIMIENTO. FRAY LUIS DE LEÓN Y QUEVEDO

GUILLERMO SERÉS GUILLÉN
(Universidad Autónoma de Barcelona)

Los conceptos y nociones de movimiento (local y emotivo), gracia, encanto, belleza y afines los analiza y autoriza elocuentemente fray Luis de León, en su exposición del *Cantar de los cantares*, entre otros lugares, directamente o conciliando fuentes grecolatinas, hebreas y humanísticas. Conceptos y nociones que hace eventualmente suyas Quevedo, tan buen lector del Agustino y de los clásicos. Como muestra, el soneto que aquí transcribo, con cuyo análisis no sólo pretendo hablar de aquella compleja y mediata filiación para este caso concreto, sino también ilustrar la fluidez y sincretismo con que se transmitieron estos conceptos y sus correspondientes estéticas y sistemas de pensamiento. El soneto ya lo estudió magistralmente Lía Schwartz desde otra perspectiva; mi aproximación sólo pretende matizar la tesis de la profesora argentina, que honra con su presencia este volumen de *Edad de Oro*.

*Quiere que la hermosura consista en movimiento*

No es artífice, no, la simetría
de la hermosura que en Floralba veo,
ni será de los números trofeo
fábrica que desdeña al sol y al día.
No resulta de música armonía
(perdonen sus milagros en Orfeo),

*Edad de Oro,* XXIV (2005), págs. 351-369

que bien la reconoce mi deseo,
oculta majestad que el cielo envía.
  Puédese padecer, mas no saberse;
puédese codiciar, no averiguarse,
alma que en movimientos puede verse.
  No puede en la quietud difunta hallarse
hermosura, que es fuego en el moverse,
y no puede, viviendo, sosegarse.[1]

Aunque el poema se inicia y se cierra reelaborando, respectivamente, las ideas de simetría y armonía, quietud y sosiego, debo decir en seguida que las trae para establecer una argumentación *a contrariis* de la idea central, la de movimiento (o «movimientos»), que ocupa el primer terceto, o sea, la posición estructural y temáticamente más significativa del soneto. Antes que nada, se debe entender esta noción de movimiento antonomásticamente, a la antigua, o sea, aplicada a ámbitos tan diversos como lo local y lo emotivo; lo intelectual y lo pasional; lo microcósmico y lo macrocósmico; ya implicando acción, ya reflexión...; pero siempre combinando alma y cuerpo, puesto que aquélla —como es su obligación etimológica— *animat* («da vida, vivifica»; «anima») el cuerpo. Es una idea o noción que —adelanto— ya ilustrara excelentemente fray Luis, como se deja ver especialmente en algunos pasajes de las respectivas exposiciones del *Cantar de los cantares* y del *Libro de Job* que traigo más abajo.

Si tenemos presente esta obligada premisa, entenderemos que, desde el primer verso, apunte Quevedo que la belleza no consiste meramente en una artificiosa simetría (como remacha literalmente el «artífice» del v. 1), ni en la «fábrica» que resulta de la artificial correspondencia o proporción de los miembros, como señalaba la mayoría de teóricos y, por ejemplo, recogía Fernando de Herrera, haciéndose eco de la definición más recibida:

> *hermosura*: La belleza corporal, que los filósofos estiman en mucho, no es otra cosa que proporcionada correspondencia de miembros con agradable color y gracia, o esplendor en la hermosura y proporción de colores y líneas (Comentario del soneto XXII de Garcilaso),[2]

[1] Cito por la edición de José Manuel, Blecua, Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid: Castalia, 1969-1981, 4 vols., I, págs. 503-4, núm. 321; también he visto la de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, eds., Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona: Crítica, 1998, págs. 141-2 y 746-8. Sigo el texto de Blecua, que, a diferencia de éstos, pone una coma después de «hermosura» (v. 13), pues la frase de relativo que sigue al sustantivo es explicativa; añado por mi cuenta la coma después de «mi deseo» (v. 7) y las dos comas que enmarcan el «viviendo» del último verso.

[2] Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid: Cátedra, 2001.

cuyos antecedendes clásicos más habituales son el *Banquete*, 194e, o las *Tusculanas* (IV, xiii, 31):

> Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate eaque dicitur pulchritudo, sin in animo opinionum iudiciorumque aequabilitas et constantia cum firmitate quadam et stabilitate virtutem subsequens aut virtutis vim ipsam continens pulchritudo vocatur. Itemque viribus corporis et nervis et efficacitati similes similibus quoque verbis animi vires nominantur. Velocitas autem corporis celeritas appellatur, quae eadem ingenii etiam laus habetur propter animi multarum rerum brevi tempore percusionem.[3]

La belleza tampoco tenía que basarse estrictamente en la hermética armonía (vv. 5-8), entendida en este contexto como «oculta majestad» del cielo la música cósmica, en tanto que intrínseca (por tanto, escondida) al alma, «donde están inscritas todas las proporciones musicales».[4] No le interesa aquí a Quevedo, de acuerdo con la tradición órfica también invocada (v. 6), explanar cómo aquella armonía determina la belleza que el hombre puede contemplar intelectualmente, en tanto que, por su calidad microcósmica, es capaz de entender su música individual, trasunto de la universal y de origen divino.[5] Porque para conocer la armonía universal hay que conocer la propia, reflejo de aquélla y parte del *divinus omnium rerum ordo*, cuyo sentido último se induce contemplando la creación en su conjunto, como explicarán magistralmente Boecio o San Agustín.[6] Este sistema de correspondencias permitía, además, imaginar la respuesta

---

[3] [«Y como en el cuerpo la conformación armoniosa de los miembros, acompañada con la suavidad del color, recibe el nombre de belleza, así en el alma se llama belleza la uniformidad y el acuerdo de las ideas y los juicios, en combinación con una firmeza inatacable; cualidades estas, que son efecto de la virtud o retienen su esencia. Así, con términos análogos a los usados para el cuerpo, se designa la fuerza, la energía y el dinamismo del alma. La cualidad física de la agilidad toma el nombre de prontitud, que se considera incluso como dote de la inteligencia para la capacidad que tiene el alma de recorrer en poco tiempo la más grande variedad de objetos»]. Bienvenido Morros (*Las polémicas literarias en la España del siglo XVI. A propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998, pág. 26) demuestra que Herrera tuvo muy presente el *Comento ad alcuni sonetti d'amore* de Lorenzo de' Medici.

[4] Francisco de Salinas, *Siete libros sobre la música*, ed. y trad. Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid: Alpuerto, 1983, I, 1, pág. 31.

[5] Pues los siete planetas girando en sus órbitas según proporciones matemáticas producen la armonía macrocósmica, como recuerda Platón (*Timeo*, 31-41). De modo que si el alma del mundo está dividida en intervalos armónicos, también lo está el alma humana, pues, platónicamente hablando, ambas están compuestas por idénticas progresiones: 1, 2, 4, 8 y 1, 3, 9, 27; combinadas en 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27.

[6] Lo estudio y documento en «"El aire se serena": fuentes comunes y coincidencias», en *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, ed. D. Ferro, Roma: Bulzoni, 2004, págs. 311-25.

del alma a la música cósmica, entendida como sintonía del microcosmos y del macrocosmos,[7] cuya armonía resultante aquietaba el ánimo (v. 11). Son ideas que también recuerda Quevedo en el último verso del soneto y fray Luis de León en la *Exposición del Libro de Job*, XXXVIIII, 3:

> *¿Quién contará la orden de los cielos, y consonancia de cielos quién hará que duerma?* Como diciendo que ninguna música del cielo, esto es, ninguna quietud dél, ninguna *noche sosegada y serena* le puede adormecer… Y llama música de los cielos a las noches puras, porque con el callar en ellas los bullicios del día y con la pausa que entonces todas las cosas hacen, se echa claramente de *ver* y en una cierta manera *se oye* su concierto y armonía admirable, y no sé en qué modo suena en lo secreto del corazón su concierto, que le compone y sosiega.[8]

De los versos de Quevedo se desprende, en suma, que para caracterizar la belleza no basta con la artificiosa concordancia visual: la simetría; o auditiva o intelectual: la música. Porque no puede «saberse» (v. 9) ni «averiguarse» (v. 10) en qué consisten, estrictamente, los «movimientos» (v. 11) del alma. Vale decir: no se pueden inquirir ni aprehender intelectualmente, porque responden a otros parámetros que exceden la contemplación intelectual y percepción estética. Porque los «movimientos» (o sea, la emoción y la acción) las desbordan, vital, fenoménica y conceptualmente. Puesto que (como dirá abajo Vives) implican a todas las «almas» o porciones del ser («intelligere», «cogitare», «sentire», «vigere», «vegetare»), se encardinan en el impulso y se aquilatan con las emociones. Así, la belleza que de aquellos «movimientos» dimana sólo se puede «padecer» (v. 9), resignadamente, y «codiciar» (v. 10), sin esperanza de que se cumpla el

---

[7] *Timeo*, 35d, 43d. *Cfr.* Leo Spitzer «Classical and Christian Ideas of World Harmony», *Traditio*, II (1944), págs. 409-64; III (1945), págs. 307-64, 346-47; y Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid: Alianza, 1986², pág. 188

[8] *Exposición del Libro de Job*, ed. Javier San José, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, 2 ts., II, págs. 839-40. Insiste enfáticamente en este sentido de la noche Luis Iglesias Feijoo («La *dispositio* de la "Oda a Salinas"», en *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, V. García de la Concha y J. San José Lera, eds., Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996, págs. 395-41, 404), señalando que «el silencio de la noche, opuesto al "mundanal ruido" (*Oda* I, 2), produce la serenidad y la paz que fray Luis tuvo siempre como ideal supremo… Lo que en la noche llega directamente al intelecto, pues la vista pierde el perfil de las cosas, se consigue en nuestra oda [a Salinas] a través de otro de los "sentidos" (verso 49) —el del oído en concreto—, para arribar a la mente». En dos artículos míos («Ascendencia italiana de *Los nombres de Cristo*», en *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento*, eds. E. Sánchez García, A. Cerbo y C. Borrelli, Nápoles: Istituto Universitario Orientale, 2001, págs. 1-27; «"El aire se serena"..., *op. cit.* 2004) traigo algunas fuentes luisianas).

anhelo. Entre otras cosas, porque la belleza así entendida implica la mediación del impulso amoroso; no el sensual «tout court».[9]

Para entenderlo, por lo tanto, hay que partir de aquella versátil y riquísima noción de movimiento (local y emotivo), que abarca y significa unas cuantas series de acciones y fenómenos que exponen Platón, Cicerón, Plotino, Macrobio...; entre nosotros, Vives, Diego Cortés, Pedro de Medina, Herrera, o, por supuesto, fray Luis de León. Aunque especial relieve compilatorio tuvo San Agustín, que explica en muchos lugares la totalidad del proceso dinamicoespiritual que conduce al hombre al centro del mundo y del alma, y viceversa; es quien mejor ha resumido e ilustrado el movimiento amorosamente suscitado. Porque, nos dice, quien ama es movido por el objeto de su amor, porque el que es amado lo mueve hacia sí;[10] porque amar es andar efectivamente hacia el amado,[11] inclinar la voluntad hacia lo que es amado;[12] también es tender, lanzarse hacia el amado, en tanto que inflamado por él;[13] porque el enamorado es atraído, llevado, raptado por la belleza del amado,[14] que es quien atrae, lleva y rapta.[15] En suma, porque

---

9 Como indica certeramente Lía Schwartz, «Telesio en Quevedo: "No es artífice, no, la simetría" en su contexto cultural», en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elías L. Rivers*, eds. B. Dutton y V. Roncero, Madrid: Castalia, 1992, págs. 221-33, 223-24; contrariamente, por lo tanto, a lo que exponen Alexander A. Parker: «el fuego de su movimiento se convierte en el fuego de la pasión sensual» (*La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, Madrid: Cátedra, 1986, pág. 184), o Julán Olivares: «unirse con el cuerpo de la amada es unirse con su alma... El espíritu junto con la materia producen fuego... éste es el fuego en el que desearía consumirse» (*La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid: Siglo XXI, 1995, pág. 141). D. Gareth Walters (*Francisco de Quevedo, Love Poet*, Washington-Cardiff: The Catolic University of America-University of Wales, 1985) también lo interpreta sensualmente.

10 *Cfr*., IV, xiii, 20; III, ii, 2; V, vi, 1. En IV, xiv, 22 se refiere a la atracción por el abismo.

11 *Cfr*., I, xiii, 21; trae un lugar virgiliano para explicarlo: *Eneida*, VI, 457: «extrema secutam» (Dido) / «extrema condita tua». En IV, xii, 18, increpa al amor porque arrastra hacia Él a cuantos puedas. En IV, xiii, 20, se arrepiente de cuando amaba las hermosuras inferiores y caminaba hacia el abismo; en I, xviii, 28, recuerda cuando «me dejaba arrastrar de las vanidades».

12 *Cfr*., X, xxxiv, 53; VI, ii, 2; II, v, 10.

13 *Cfr*., VI, xi, 19; III, i, 1; VII, xvi, 22; VIII, xi, 27. En III, iv, 8, recuerda cómo «ardía en deseos de remontar el vuelo». Véanse también IX, iv, 8; XI, ix, 11, donde confiesa que «fulgura mi vista y hiere mi corazón».

14 *Cfr*., V, viii, 14; VIII, x, 24: «una cosa buena arrastra y une toda la voluntad que estaba dividida en muchas». En IV, xv, 27, recuerda que «las voces de mi error me arrebataban hacia fuera y con el peso de mi soberbia caía de nuevo en el abismo»; más abajo, en VII, xvii, 23, fue «arrebatado hacia ti por tu hermosura, era luego apartado de ti por mi peso… mas conmigo era tu memoria».

15 *Cfr*., VI, xii, 22; II, ii, 2: «la concupiscencia abrasaba y arrastraba mi flaca edad». En III, ii, 2, «arrastrábanme los espectáculos teatrales»; en X, xxxv, 56, «no me arrebatan ya los teatros»; *vid.* incluso V, viii, 15. Pero en VIII, iv, 9: «Señor, despiértanos y vuelve a llamarnos, enciéndenos y arrebátanos… amemos, corramos… Vuelven a ti de un abismo de ceguedad». *Vid.* simplemente Giuseppe Beschin, *S. Agostino. Il significato dell'amore*, Roma: Città Nuova, 1983, págs. 61 y *passim*.

el amor modifica al sujeto que lo experimenta, ya que sentir una afección hacia alguien nos hace sentir modificados, impresionados, afectados.[16]

Filosóficamente hablando, el motivo central de los «movimientos» del alma (v. 11) es mucho más complejo, porque tiene que ver con nociones básicas del pensamiento grecolatino. Recordemos, en primer lugar, que en la Antigüedad el movimiento del alma es, precisamente, la prueba de su inmortalidad: «Toda alma es inmortal, porque aquello que se mueve siempre es inmortal» (*Fedro*, 245 c).[17] Su correlato macrocósmico, el movimiento universal, también hunde sus raíces en Platón: «entre los movimientos del cuerpo, el mejor es el que se produce por su misma acción, porque es el movimiento que más se parece al del pensamiento y al del universo» (*Timeo*, 89 a); o sea, otra vez al del microcosmos y al del macrocosmos.[18] Porque ambos, el hombre y el mundo, están estrechamente vinculados y son dinámicamente análogos: las revoluciones del pensamiento concuerdan con las de las esferas. Sabido es, no obstante, que la noción platónica alcanzó su más clara concreción en el concepto aristotélico de *primum mobile* (*Física*, VIII, 4-5). Allí se afirma que la primera forma de movimiento (el que se mueve por sí mismo) reside solamente en el alma, a la que considera su única fuente y origen. Complementariamente, en la *Metafísica* alude al primer movedor en el sentido macrocósmico, entendiéndolo como una actividad eterna, libre de la materia, que da movimiento a todo el universo mediante una atracción análoga al amor.[19]

Pero las glosas más conocidas de los lugares platónicos citados son las de Cicerón (*De natura deorum*, II, xii, 32), donde concluye que el mundo «está dotado de alma», o sea, es un ser animado, y lo prueba, precisamente por el movimiento:

[16] *Cfr*., IX, xii, 30: «sentía el alma herida y despedezada de la mía». En XI, i, 1, recuerda que «oramos… para que nos libres enteramente, ya que comenzaste»; en XIII, vii, 8, incluso indica que «a partir de aquí, siga el que pueda con el pensamiento a tu Apóstol, que dice: 'la caridad se ha difundido en nuestros corazones por el Espíritu Santo que se nos ha dado».

[17] Más abajo lo confirma *a contrariis*: «una vez, pues, que aparece como inmortal lo que, por sí mismo, se mueve, nadie tendría reparos en afirmar que esto mismo es lo que constituye el ser del alma y su propio concepto. Porque todo cuerpo al que le viene de fuera el movimiento es inanimado; mientras que al que le viene de dentro, desde sí mismo y para sí mismo, es animado» (245 e). Consecuentemente, Platón establece una relación entre ambos mundos, ilustrándola con la noción de viaje o movimiento interior, al centro del alma, donde está Dios.

[18] Antes ha indicado que al cosmos «le fue concedido el movimiento adaptado a un cuerpo, o sea, el que, entre los siete movimientos, es más cercano al pensamiento y a la inteligencia» (*Timeo*, 34 a); semejantes asertos encontramos en el *Fedro*, 245 e-c.

[19] La que tradicionalmente se ha venido llamando causa eficiente, la tercera, literalmente ha de traducirse como la causa «de donde proviene el inicio del movimiento» (*Metafísica*, I, 3, 983 a 31; *cfr.* XI, 11-12, 1067 b-1069 a 15); *cfr.* Sto. Tomás, *Summa*, I-II, q. 11, a. 3. Estas nociones, con todo, tienen su corolario en Plinio el Viejo (*Historia naturalis*, II, 4) y se transmiten a través de Plotino (*Enéadas*, VI, ix, 8), Macrobio y otros mediadores que cito más abajo.

> Quiere [Platón] que haya dos movimientos, uno espontáneo y otro derivado de una fuente externa, y que el que se mueve por sí mismo espontáneamente es más divino que el que posee el movimiento comunicado por alguna fuerza que no es la suya propia. Estima que la primera forma de movimiento reside solamente en el alma, a la que él considera la única fuente y origen del movimiento. De donde, puesto que todo movimiento nace del ardor o calor del mundo, y puesto que el calor se mueve espontáneamente y no en virtud de ningún impulso procedente de alguna otra cosa, se sigue de ello que el calor es alma; lo cual demuestra que el mundo está dotado de alma.[20]

Cicerón retoma las palabras platónicas en el *Sueño de Escipión*, 26-27, donde vuelve a las mismos conceptos con matices (cursiva mía):

> Ten presente [se dirige a Escipión] que eres un dios, porque ser divino es el principio que *vive*, que *siente*, que *se acuerda*, que *prevé*, *gobierna y modera* al cuerpo sobre el que está puesto, como el primero de los dioses dirige y gobierna al mundo. Y al igual que el Dios eterno mueve al mundo perecedero en parte, un alma inmortal mueve al cuerpo corruptible... Puesto que es manifiesto que lo que se mueve a sí mismo es eterno, ¿quién podrá negar que las almas están dotadas de esa naturaleza? Lo que es movido por un impulso externo, carece de alma; lo que está animado, recibe un impulso interior y suyo propio. Tal es, pues, la naturaleza y la forma propia del alma. Y si de entre todas las cosas ella es la única que se mueve a sí misma, no ha tenido ciertamente nacimiento y no tendrá tampoco fin.[21]

[20] «Cui [Platonem] duo placet esse motus, unum suum, alterum externum, esse autem divinius quod ipsum ex se sua sponte moveatur quam quod pulsu agitetur alieno. Hunc autem motum in solis animis esse ponit ab hisque principium motus esse ductum putat. Quapropter quoniam ex mundi ardore motus omnis oritur, is autem ardor non alieno impulso sed sua sponte movetur, animus sit necesse est. Ex quo efficitur animantem esse mundum» (*De natura deorum*, II, xii, 32). Véanse también las *Tusculanas*, I, 53: «inanimum est enim quod pulsu agitatur externo».

[21] «Deum te igitur scito esse, siquidem est deus qui *viget*, qui *sentit*, qui *meminit*, qui *providet*, qui tam *regit et moderatur et movet* id corpus cui praepositus est, quam hunc mundum ille princeps Deus. Et, ut ille mundun ex quadam parte mortalem ipse Deus aeternus, sic fragile corpus animus sempiternus movet... Cum pateat igitur aeternum id esse quod se ipsum moveat, quis est qui hanc naturam animis esse tributam neget? Inanimum est enim omne quod pulsu agitatur externo; quod autem est animal, id motu cietur interiore et suo. Nam haec est propria natura animi atque vis, quae, si est una ex omnibus quae se ipsa moveat, neque nata certe est et aeterna est».

Que cifre en el movimiento propio la prueba de inmortalidad, y su microcosmía, vuelve a remitirnos al *Timeo*,[22] ilustrándolo con una serie de acciones subrayadas por verbos acción o movimiento y reflexión, que es, precisamente, la prueba de la semilla divina de Escipión y de cualquier hombre.

Lo mismo parece inducir e interpretar Juan Luis Vives en su comentario al párrafo citado del *Sueño de Escipión*, con una sarta de verbos equivalentes (mi cursiva señala las coincidencias verbales o conceptuales):

> Quid vero *gobernare*, *movere*, *agere*, *vegetare* id corpus cui praefectus es; nonne simile est illius providentiae omnia administrantis et regentis Dei? Praeclareque a sapientibus viris dictum est id totum quod vos vocatis hominem, hoc est, mentem animumque cum suo corpore, parvum esse mundum; ipsum vero mundum magnum esse hominem [...]
>
> Animus porro tuus immortalis, et de divina illa caelorum desumptus natura, ut cognatus, ita similis ac par est eis. Mens vero, qui est plane Deus, ea et mortale corpus et animum ipsum temperat ac moderatur [...] Immortalis enim ea vis est quae semper movetur, id est quae semper intelligit, cogitat, sentit, viget, vegetat; haec siquidem omnia intelligi volo, cum "moveri" dico. Etenim cum sint nonnulla quae ipsa alias quidem res movent, sed ab aliis etiam moventur, velut in hoc magno mundo planetae movent ipsi quidem elementa, sed moventur tamen a primo illo impulsu contorquentis omnia secumque rapientis caeli, in parvo mundo calor et humidum illud atque spirabile totum corpus salutari atque vitali motu cient cienturque ab ipso animo vestro ac mente.[23]
>
> [«¿Qué es, pues, *gobernar*, *mover*, *actuar*, *animar* este cuerpo, a cuyo frente te encuentras? ¿No es semejante a aquella providencia de Dios que administra y rige todas las cosas? Hombres ilustres han dicho con claridad que todo aquello que vosotros llamáis hombre, esto es, mente, espíritu con su cuerpo, es un pequeño mundo; y que el gran mundo mismo es un hombre [...].

[22] 89 a y 90 a-d; el pasaje en que se indica que lo que siempre se mueve es eterno lo trae del *Fedro*, 245 e, como él mismo recuerda en las *Tusculanas*, I, 53-54; un poco más arriba (I, 26, 65) ha insistido en el elemento divino que anida en el alma humana: «Prorsus haec divina mihi videtur vis quae tot res efficiat et tantas... Ergo animus quoque, ut ego dico, divinus est, ut Euripides [frg. 1018] dicere audet, deus. Et quidem, si deus aut anima aut ignis est, idem est animus hominis».

[23] *Somnium ete vigilia in "Somnium Scipionis"* [26-28], VI, 113-114, cito por la edición de Edward V. George, Greenwood: The Attic Press, 1989, págs. 196-8. *Cfr.* F. Rico, *op. cit.* (1986), págs. 119-20 y *passim*.

> El espíritu, por cierto, inmortal y sacado de aquella naturaleza divina de los cielos, es como su pariente, hasta tal punto es semejante e igual a ellos. En efecto, aquella mente, que es casi Dios, equilibra y modera al cuerpo mortal y al espíritu mismo [...] Es, pues, immortal aquella fuerza que siempre se mueve, esto es, que siempre comprende, piensa, siente, tiene fuerza, anima; si, en verdad, quiero que se entiendan todas estas cosas, cuando digo "moverse" [a sí mismo]. Y de hecho, aun existiendo algunas cosas que ellas mismas ciertamente mueven a otras cosas, son, a su vez, movidas también por otras. Por ejemplo, en el mundo mayor los planetas impulsan a los elementos, mientras que, a su vez, son movidos por el impulso inicial de la esfera celeste, que arrastra todas las cosas, haciendo que giren consigo; en el pequeño mundo, por su parte, el calor y todo el cuerpo aquel húmedo y anhelante mueven y son movidos con un movimiento saludable y vital por este espíritu vuestro y por la mente»].

A estas alturas, las nociones de movimiento, en su sentido más amplio, abarcan todas las almas, pues «moveri» vale «intelligere», «cogitare», «sentire», «vigere», «vegetare». Éstos son los «movimientos» del alma a que se referirá más tarde Quevedo y que ya son moneda corriente mucho antes. Y no sólo entre humanistas envarados como Vives; también lo proclama Pedro de Medina en su *Libro de la verdad*:

> El hombre es llamado microcosmos... porque, así como el mundo grande y toda la sphera es movida por movimiento de la inteligencia o ángel, así el hombre se mueve de la intrínseca forma, esto es, del ánima intelectiva, que es a él propia. Y así como en el mundo mayor hay dos movimientos locales, uno del primer móvil y otro del firmamento y planetas, así en el mundo menor hay dos movimientos, intelectual y sensual.[24]

Las mismas ideas hallan su acomodo en libros de materias más concretas o pragmáticas, como ilustra Diego Cortés en su *Breve compendio de la sphera y arte de navegar*:

> La similitud de entrambos [el macrocosmos y el microcosmos] es que, así como el mundo grande y toda la sphera es movida por movimiento voluntario de la inteligencia o ángel, porque todo lo que se mueve por virtud de otro se mueve [Aristóteles, *Física*, VIII], así el hombre se mueve de la intrínseca forma, esto es, de la ánima intelectiva que es a él propria. Asimesmo en el

[24] En *Obras*, ed. Á. González Palencia, Madrid, 1944, pág. 325.

> mundo mayor se hallan diversas cosas movibles, las cuales se reducen en un movedor que no se mueve, y en el hombre se hallan muchas cosas que se mueven de movimientos diversos que se reducen a su ánima colectiva.[25]

Y debe hacerse extensivo a la otra gran gama de movimientos, los relativos a la emoción, al *movere*, que comparte raíz etimológica y una porción de significado con aquél, aunque centrándose especialmente en el *sentire* y el *vigere* de Vives.

Desde esta perspectiva, precisamente, se aproxima fray Luis de Léon al *Cantar de los cantares*, aun siendo «el *Cantar*… modelo supremo de toda poesía amorosa, ya que trata de la única clase de amor verdadero».[26] Porque allí el amor se manifiesta en los movimientos y pasiones del amor humano; incluidas, claro está, las cuatro que explicitaba Boecio,[27] fundamento de todas las demás (cursiva mía):

> aquí se oye el sonido de los ardientes sospiros mensajeros del corazón y de las amorosas quejas y dulces razonamientos, que unas veces van vestidos de *esperanza*, otras de *temor*, otras de *tristeza* o *alegría*. Y en breve, todos aquellos sentimientos que los apasionados amantes probar suelen aquí se ven tanto más agudos y delicados, cuanto más vivo y acendrado es el divino amor que el mundano y dichos con el mayor primor de palabras, blandura

[25] Sevilla, 1551, f. IXr

[26] Colin P. Thompson, *La lucha de las lenguas. Fray Luis de León y el Siglo de Oro en España*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995, pág. 39; complétese con los trabajos de Mercedes Etreros, «Las explanaciones bíblicas de fray Luis de León. Sentido del uso retórico de la analogía en la prosa castellana», *Revista de Literatura*, XLIX (1987), págs. 437-51; Guillermo Serés, «Los platónicos *Nombres* de fray Luis de León», *Anuari de Filologia*, XV (1992), págs. 83-107; Klaus Reinhdardt, «Un exposición castellana del *Cantar de los cantares*, hasta ahora desconocida, atribuida a Fray Luis de León», en *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, págs. 471-83; P. David Gutiérrez, «Fray Luis de León, autor místico», en *Escritos sobre fray Luis de León. El teólogo y maestro de espiritualidad*, ed. S. Álvarez Turienzo, Salamanca: Diputación Provincial, 1993, págs. 275-303; Luis Alonso Schökel «Alonso de Cabrera y el *Cantar de los cantares*», en *«Mis fuentes están en ti». Estudios bíblicos de literatura española*, ed. L. Alonso Schökel y E. Zurro, Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 1998, págs. 121-55; J. Ramón Alcántara Mejía, *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de fray Luis de León*, Salamanca: Universidad de Salamanca-Universidad Iberoamericana, 2002, págs. 106-11; Rafael Lezcano, «Lenguaje metafórico de fray Luis de León», *Revista Agustiniana*, XXXIX (1998), págs. 225-51. En general, el trabajo, aún vigente, de Alain Guy, *El pensamiento filosófico de fray Luis de León*, Madrid: Rialp, 1962; o el de David J. Hildner, *Poetry and Truth in the Spanish Works of Fray Luis de León*, Londres: Tamesis Books, 1992.

[27] En su *Consolatio philosophiae*, I, metro 7: «Tu quoque si vis / lumine claro / cernere verum / tramite recto / carpere callem: / *Gaudia* pelle, / pelle *timorem*, / *spemque* fugato / nec *dolor* adsit» [«Tú, igualmente, si quieres percibir la verdad en todo su fulgor y avanzar por el camino recto, deja a un lado las alegrías, alejar el temor, desecha la esperanza y que no esté cerca el dolor»].

> de requiebros, estrañeza de bellas comparaciones que jamás se escribió ni oyó. A cuya causa la leción deste libro es dificultosa a todos…, porque en ninguna escritura se exprimió la pasión del amor con más fuerza y sentido que en ésta (Prólogo).[28]

La pasión del amor, de acuerdo con el modelo dinámico agustiniano, es tan fuerte, que no alcanza la lengua al corazón; el exceso de sentimiento no puede hallar expresión en palabras tan bien ordenadas,[29] no pueden acompasarse con el movimiento, que acaba desbordando la quietud, el sosiego del alma misma:

> Y la causa de parecer así cortadas [las razones] es que en el ánimo, enseñoreado de alguna vehemente afición, no alcanza la lengua al corazón ni se puede decir tanto como se siente… que, así como el que ama siente mucho lo que dice, así le parece que, en apuntándolo, está por los demás entendido. Y la pasión con su fuerza y con increíble presteza le arrebata la lengua y corazón de un afecto en otro; y de aquí son sus razones cortadas y llenas de oscuridad. Parecen también desconcertadas entre sí porque responden al *movimiento* que hace la *pasión* en el ánimo del que las dice. (*Ibid*., pág. 49)

Fray Luis también es consciente de la oscuridad del comentario. Pero parece que no puede ser de otro modo, pues la belleza está directamente relacionada con el *movere* y, consiguientemente, con las pasiones, como expone fray Francisco de Osuna, en un hermoso pasaje de la *Tercera parte del abecedario espiritual*, equiparando movimientos y pasiones:

> Así en el mundo menor, que es el hombre,... hay cuatro movimientos..., que son gozo o tristeza, esperanza y temor. Y dícense éstas pasiones o movimientos principales porque a ellos se reducen [“en ellos se resumen”] todos los otros movimientos interiores del hombre, que son muchos... La causa porque el corazón está tan derramado en tantas afecciones y apetitos y deseos y cogitaciones y cuidados es por tener vivas estas cuatro pasiones.[30]

Se aprecia asimismo en el siguiente fragmento de fray Luis de León, que añade otros afectos del amor humano, como celos, sospechas, cuidados o congojas;

---

28 Fray Luis de León, *Cantar de cantares de Salomón*, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Gredos, 1994, pág. 46, modernizo las grafías y puntuación.

29 Thompson, *op. cit.* (1995), pág. 40, proyecta hacia adelante la glosa del Agustino: «fray Luis está anticipando lo que San Juan de la Cruz escribiría sobre sus propios versos en el prólogo al *Cántico*: que “antes parecen dislates que dichos puestos en razón”».

30 Ed. M. Andrés, Madrid: BAC, 1972, pág. 138.

quizá haciéndose eco de un pasaje ovidiano,[31] o de cualquier otro autor del amor mundano:

> la canción suavísima que Salomón, profeta y rey, compuso, en la cual, debajo de una égloga pastoril, más que en ninguna otra escritura se muestra Dios herido de nuestros amores, con todas aquellas pasiones y sentimientos que este afecto suele y puede hacer en los corazones humanos más blandos y más tiernos [*cfr.* Aristóteles, *Retórica*, II, 4, 1380b 35]. Ruega y llora y pide celos; vase como desesperado y vuelve luego; y variando entre *esperanza* y *temor*, *alegría* y *tristeza*, ya canta de contento, ya publica sus quejas, haciendo testigos a los montes y a los árboles dellos, a los animales y a las fuentes de la pena grande que padece. Aquí se ven pintados al vivo los amorosos fuegos de los demás amantes, los encendidos deseos, los perpetuos cuidados, las recias congojas que el ausencia y temor en ellos causan, juntamente con los celos y sospechas que entre ellos se mueven (*Cantar de los cantares*, págs. 45-6, cursiva mía).

No se puede racionalizar, o sea, trasladar lingüísticamente, como dirá Quevedo en su poema. Y como el de fray Luis, es un lenguaje «quebrado», depende de la «retórica de los enamorados», en la cual «muchas veces traen lo primero a la postre y lo último al principio» (pág. 49).[32] Depende de la subyacente unidad emotiva, del movimiento en sus dos sentidos (*movere* y mover), que afecta a todas las «almas», como vimos en Juan Luis Vives.

Las mismas consideraciones aparecen aquí y allá, en muchos lugares de la *explanatio*, donde fray Luis tiene mucho cuidado en distinguir *hermosura* [«belleza»] y *gracia*, en que se resumen aquellos movimientos locales y emotivos. Basta leer el comentario de los versículos 14-15 del primer libro. En el primero, el esposo dice a la esposa: «¡Ay, cuán hermosa, amiga mía, cuán hermosa!» (14a); la esposa, a su vez, le responde variando el segundo *hermoso* por *gracioso*: «¡Ay, cuán hermoso, amigo mío, y cuán gracioso!» (15a).[33] Introduce el concepto de gracia para caracterizar la belleza interior, la belleza del alma, que se manifiesta primordialmente en los movimientos, actos y ademanes. Y a tal fin, trae la secuencia de verbos de acción y emoción que hemos visto en los respectivos *Somnia* de Cicerón y Vives:

---

[31] «Res est solliciti plena timoris amor» (*Heroidas*, I, 12).

[32] Aunque dedicado a San Juan de la Cruz, véase el esclarecedor artículo de Cristóbal Cuevas, «Aspectos retóricos de la poesía de San Juan de la Cruz», *Edad de Oro*, XI (1992), págs. 29-41.

[33] En su edición (pág. 86, variantes de las líneas 539 y 552), en cambio, J. M. Blecua lee con el testimonio que omite *gracioso*, cuando incluso la *Vulgata* recoge la diferencia del texto hebreo: «Ecce tu pulchra es amica mea, ecce tu pulchra, oculi tui columbarum» (I, 14); «Ecce tu pulcher es dilecte mi et decorus» (I, 15a)

> Porque la belleza está no solamente asentada en la exterior muestra de la buena proporción de facciones y escogida pintura de naturales colores, mas también y principalmente tiene su silla en el ánima, y porque esta parte de la hermosura del ánima se llama gracia, y se muestra de fuera y se da a entender en los movimientos de la misma ánima, como son *mirar*, *hablar*, *reír*, *cantar*, *andar* y los demás, los cuales todos en lengua toscana se llaman *atti*, de tal manera que, sin ésta, la otra del cuerpo es una frialdad sin sal y sin gracia, y menos digna de ser amada que lo es una imagen, como cada día se ve. Así que por esta causa la Esposa para loar perfectamente a su Esposo le dice: *Y tú eres hermoso y gracioso*.[34]

En primer lugar, fray Luis reduce la belleza corporal a la espiritual, aunque considerándolas indisolubles. Porque, por una parte, los movimientos del alma se concretan en actos (los *atti*) corporales; pero, por otra, dichos actos están sometidos al alma, de modo que no puede darse una belleza desalmada, fuera del cuerpo. Pues aunque éste estuviese bien proporcionado, si no está animado por el alma, podría decirse que está dotado de una beldad fría y muerta, de la «quietud difunta» (v. 12) de Quevedo.

En la mayoría de tratados de belleza y amor del Humanismo, la palabra «gracia» equivale a «belleza viva», «encanto»; así, en *De pulchro et de amore* (1531), de Agostino Nifo, donde están la mayoría de conceptos que fray Luis adaptará a los moldes hebreos. Nifo dedica los capítulos XX-XXV de la primera parte del libro a la belleza, que es una especie de «encanto [*gratia*] gracias al cual las cosas mismas… gustan y se hacen agradables al alma»; concretando «que la belleza es un atractivo que mueve al alma…; ese atractivo es el que mueve, atrae y arrastra a las almas de los enamorados al disfrute de la belleza» (I, xx, pág. 87). En el XXI engarza el concepto de encanto con el de movimiento:

> Ese encanto en que la belleza consiste no mueve el alma únicamente mediante los sentidos, ya que, si así fuera, no tendría nada de espiritual… tampoco sucede eso sólo por medio de la mente, porque entonces el encanto no llegaría hasta el alma a través de la vista y el oído… y de vez en cuando, a través de la mente, la vista y el oído… Se sigue que ese encanto en que la belleza consiste sólo mueve y arrastra el alma a través de vista, oído y mente, y que sólo en los objetos de estas tres facultades reside lo bello… Así pues, hay *tres movimientos*: el primero es el traspaso que lleva la imagen de lo bello hasta el alma; después está el arrebato que, tras el conocimiento de lo bello, mueve el alma a su disfrute; finalmente, el disfrute mismo, que no será cumplido si

[34] Fray Luis de León, *Cantar de los cantares de Salomón*, ed. J. M. Blecua, pág. 86, pero leo con *ML*, porque, si no, se vuelve a omitir *gracioso* y, en consecuencia, se desvirtúa el sentido.

> no se produce mediante todos aquellos sentidos que transportan la imagen de lo bello (Nifo, *De pulchro et de amore*, I, xxi).[35]

Nunca disocia belleza y movimiento, los dos componentes de la gracia o encanto, que tiene su origen «en aquel esplendor o existencia que, a partir de la naturaleza divina misma, se transmite a todas las cosas…; más claramente podríamos decir que el encanto que reside en las cosas que mueven el alma y de ella tiran es justamente ese esplendor que la naturaleza divina ha derramado, aunque no en la misma proporción, sobre todas las cosas bellas» (I, xxiii, págs. 91-2). Con todo, donde más se acerca a la noción de gracia es en el capítulo XXV, pues la asocia definitivamente con el movimiento, en sentido lato: local y emotivo, entendido como impregnación de las tres almas:

> ¿Cómo podrán ser hermosos [los seres] o feos si no mueven nuestras almas a quererlos?… En razón de que el amor es, como dice Aristóteles [*Retórica*, II, 4, 1380b 35], un sentimiento del apetito sensitivo… Por consiguiente, las cosas inasequibles a los sentidos no podrán *mover nuestras almas* a deseo y no serán, por tanto, hermosas… Cosas propiamente bellas lo serán tan solamente esas que arrastran nuestras almas hacia el amor que es sentimiento del apetito sensitivo; en sentido traslaticio…, del apetito intelectual… En consecuencia, los seres separados por completo de la materia y de la naturaleza corpórea no pueden en rigor ser hermosos, ya que de ninguna manera arrastran hacia el amor real… y es que no sólo el cuerpo recibe el esplendor divino que lo vuelve hermoso, sino también el alma… En conclusión, la belleza no *moverá nuestras almas* únicamente con vista y oído, sino también con todos aquellos sentidos que pueden transmitir la imagen de lo bello hasta el alma. (Nifo, *De pulchro et de amore*, I, xxv, págs. 94-96; cursiva mía).

Estas nociones son muy comunes. Benedetto Varchi, por ejemplo, define la belleza como gracia, que es como «una certa qualità che appare e risplende nelle cose graziose o graziate» (*De amore*, VII, pág. 733),[36] aunque vinculada a la forma; y como «la forma nell'uomo consiste nell'anima, dall'anima viene tutta la bellezza che si chiama grazia». También lo señala así un autor que nos consta leyó directamente Quevedo, Flaminio Nobili, en su *Trattato dell'amore humano*, donde asegura que la gracia es la belleza en movimiento, o viceversa:

---

35 Cito por la traducción *Sobre la belleza y el amor* [1531], ed. y trad., Francisco Socas, Sevilla: Universidad, 1990, págs. 87-9.

36 En Paolo Lorenzetti, *La bellezza e l'amore nei trattati del Cinquecento*, Pisa: Fratelli Nistri, 1917, pág. 19. *Cfr.* también su *Dichiarazione sopra il sonetto di M. Fr. Petrarca, che comincia: «L'amore non è, ecc.»* [1553], en *Opere*, Trieste, 1859.

la belleza es la gracia en estado de quietud. En otras palabras: gracia es belleza viva, dinámica, móvil; la belleza sin más es una forma deficiente, pues es meramente gracia estática y muerta. De modo que, aparte las tres Gracias de Venus, que él llama «Verdezza, Alegrezza, Splendore» (9v.), hay

> ancora un'altra grazia..., la gentilezza d'aria, la quale in *muovere ad amare* senza fallo può assai, e del tutto è la più formale e viva parte della belleza... giudicano che proceda non dal corpo..., ma più tosto dall'anima. Perche sì come la luce de' corpi celesti, secondo che per molti valenti filosofi si crede, non è altro che lo splendore delle intelligenze che gli *informano e muovono* imbevuto in quei pulitissimi corpi, così pare che regionevolmente si possa credere che, quando un anima è bella e lucida, trasfonda nel corpo, e massimamente nel viso, et più nella principal parte di lui, cioè, negli occhi, qualche raggio del suo splendore, il qual raggio sia questa gratia.[37]

Vuelven a aflorar las implicaciones microcósmicas: la luz de los cuerpos celestes equivale al esplendor de los intelectos (10r), que, metafóricamente, sería la porción o esplendor de luz divina que corresponde al hombre (como también reseña Nifo), o sea, la *scintilla divinitatis* de la tradición filosófica grecolatina, «il qual raggio sia questa gratia».[38] Por lo tanto, «quella gentilezza d'aria sarà il risplender che fa un'animo gentile nel viso» (10v); pero tampoco «non dee mancarvi una convenevol compositione di parti, se vuol esser nella sua perfetione». Porque

> questa gratia è pure bellezza corporale, poiche nel corpo si riceve e dagli occhi si comprende, i quali alle incorporali cose non pervengono colla vista loro. Forse ancora sotto il nome de gratia spesse volte s'intende la proportione delle membra, quando risulta da *i movimenti del corpo*; imperoche el movimento senza fallo è atto a generare in un corpo diversa proportione di parti da quella che haveva nel riposo; tal che per avventura ci diletterà quando si muove e in sedendo ci offenderà… La onde chi la bellezza secondo il sentimento comune chiamasse gratia stante, e *la gratia nominasse bellezza moventesi*, a mio giuditio non errerebbe soverchio (Nobili, *Trattato dell'amore humano*, f. 10r; cursiva mía).

[37] Flaminio Nobili, *Trattato dell'amore humano*, Lucca: Vicentio Busdraghi, 1567, fol. 10r; cursiva mía. Lía Schwartz, *op. cit.* (1992) analiza muy bien cómo asimiló Quevedo la obra de Nobili.

[38] Me permito remitir a mi trabajo «La "centella" de Sor Juana Inés de la Cruz en su contexto cultural», *Voz y Letra*, IV (1993), págs. 79-91, donde traigo las principales fuentes desde los presocráticos.

Es la misma noción de gracia como «belleza moviéndose», que resulta de considerar conjuntamente el alma y el cuerpo. En la estética de Nobili, por lo mismo, la vista es imprescindible para captar la belleza y la gracia del alma, y, en consecuencia, para mover al amor. Pero, como quiera que en el mundo las almas viven en la cárcel del cuerpo, no pueden dirigirse una a otra sin mediación, «de faccia a faccia» (Nobili, f. 14r), tienen que servirse de la palabra y el oído para conocer como por una ventana el alma del otro y viceversa. Por lo tanto, según Nobili el conocimiento de oídas es un conocimiento mediato y de sombra:

> La bellezza del corpo si gode con mezzo della vista... La bellezza del animo col pensare dello stesso animo e colla dello inteletto si gode... conviene che delle parole et del udito, quasi di finestre per vedere l'animo, ci vagliamo. Perciò era Socrate usato di dire: "parla accioche io ti veggia"; siche la bellezza del corpo per se stessa comprendiamo, et quella dell'animo per mezzo d'altri et quasi in ombra; che se per se stessa, come l'altra, vedere si potesse, producerebbe di se in tutti gli huomini ardentissimo amore. Adunque oltra il vedere, gran piacere receverà l'amante dell'udire et del pensare: dell'udire, percioche gli fa scorta alla cognitione dell'animo; del pensare, percioche il pensare et immaginare è, come disse Aristotele, una maniera de sentire, quantumque più debole (*Trattato dell' amore humano*, fol. 14r).

Ni siquiera tiene en cuenta los antiguos postulados trovadorescos del amor de lejos o por fama:

> vale quella ragione... che molti si sono innamorati per fama..., [que] si riceve per l'udito; non vale, dico, imperoche le parole altrui in raccontar belleza di persona lontana *poco ne muoverebbono*, se incontanente non ce la formassimo nella imaginazione... e così viene la vista ad esser sempre guida in amore (Nobili, *Trattato dell'amore humano*, fol. 8r-v; cursiva mía).

Lo que no implica que sea inferior, pues no lo es intelectualmente,[39] sino falto de lo que fray Luis considera necesario: que el alma se manifieste en movimientos corporales; no como carencia, sino como distinción de la condición humana en la vida terrenal. Pues, como se puede rastrear en los textos de Platón, Cicerón o Vives, el movimiento propio es el reflejo de la inmortalidad del alma del hombre y, en consecuencia, de la del mundo, su correlato macrocósmico.

[39] Como demostró excelentemente el llorado Domingo Ynduráin, «Enamorarse de oídas», en *Serta philologica. Estudios en honor de Fernando Lázaro Carreter*, Madrid: Cátedra, 1983, 2 vols., II, págs. 589-603.

En el texto del ¿Pseudo? fray Luis así lo comprobamos, precisamente en la glosa a los versículos 15-16, arriba citados, donde vuelven a desfilar los verbos de acción y emoción que traían Cicerón, Vives o el auténtico fray Luis:

> Esta parte de la hermosura del ánima se llama gracia y se muestra de fuera y da a entender en los *movimientos* de la misma ánima, como son *andar*, *mirar*, *hablar*, etc., que sin esta belleza no tiene sal ni gracia la otra del cuerpo; antes es una frialdad y menos de amar que una bella imagen pintada, como lo vemos vulgarmente que hay algunas personas de buen parecer y que al juicio de los sentidos son sentenciadas por hermosas. Mas, siendo considerados los movimientos que del ánima proceden, los cuales generalmente en lengua toscana son llamados *atti* y en lengua latina los retóricos los llaman *gesta*, los condenan por feos y desagraciados y los aborrecen. Donde es celebrado en gran manera aquel dicho de aquel gran sabio de los gentiles que, estando en su presencia uno afamado por gentil mancebo, le dijo: "habla por que yo te vea", dando a entender que lo principal de su hermosura le faltaba por conoscer en él para juzgarlo por tal (Pseudo fray Luis, *Exposición del «Cantar de los cantares»*).[40]

De modo que la verdadera belleza reside en el alma y se manifiesta y se capta solamente en los movimientos del alma. Ni fray Luis ni su supuesto apócrifo pretenden infravalorar la vista en beneficio del oído; al contrario, subrayan el «andar, mirar, hablar...» por encima del oír. Y más que contraponer la vista y el oído, ambos quieren superar un concepto estático de belleza, el definido fundamentalmente por la proporción y simetría de miembros dispersos; quieren postular y definir un concepto y modelo dinámico; quieren que la esencia de la belleza consista o se base en el alma viva, que, lógicamente, se manifiesta y se percibe en sus movimientos y en las tres porciones: vegetativa, sensitiva e intelectiva. Por lo tanto, lo bello no es sólo objeto de la vista y de la contemplación, sino también sujeto. Se puede ver la belleza del otro sólo si éste se revela y se comunica al contemplador por mirar, hablar, cantar, reír, andar, etc. Otra característica de esta belleza se refiere al que está viendo y contemplando a otro, pues no se puede percibir la belleza del otro como observador neutral, ni tampoco como quien quiere apoderarse de él con violencia. Sólo quien se deja atraer por la belleza del otro, y la considera como don gratuito, va a verla de verdad. La percepción de la belleza es, pues, un proceso interactivo.

Que fray Luis de León desarrolle esta concepción y proceso en una exposición del *Cantar de los cantares* parece indicar acaso que el movimiento en el

[40] Ms. 1717 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, ff. 20v-21r.

concepto de la belleza también tiene raíces bíblicas. Porque la estética hebreobíblico se diferencia de la griega, básicamente, en el hecho de que los helenos viven las presencia de lo divino principalmente en las imágenes y estatuas de una estructura perfecta; el dios del Antiguo Testamento, en cambio, se ha revelado en movimientos, tales como la tormenta o el soplo del aire.[41] Porque en el pensamiento bíblico no hay imagen de Dios, excepto la que Dios mismo hizo de sí, es decir, el hombre vivo. Esta experiencia de Dios condiciona la estética de los hebreos, como se ve en el *Cantar de los cantares*. Parece muy probable que tales axiomas condicionaran el concepto luisiano de belleza, máxime si recordamos su interés en concordar la tradición bíblica con la humanístico-filosófica. De modo que el agustino, como luego el editor de su obra, Quevedo, pudo tener en cuenta a autores como Flaminio o Nifo, pero no necesariamente, pues llegaría por la ladera hebrea a semejantes consideraciones.

Cuando no por la aristotélica, como Herrera comentando a Garcilaso:

> Dice Aristóteles… que la hermosura, así en lo que es animado como en todas las cosas compuestas de algunas, consta de orden y conviniente grandeza; y así quiere que no sólo proceda y nazca de la mesma belleza y gracia, pero de la dinidad y grandeza y veneración con una nota de severidad… Y de todas estas partes son bellísimos los ojos por la diversidad y diferencia y belleza de los colores, y porque son asiento de todo el esplendor que puede recebir el cuerpo humano y porque por ellos trasluce la hermosura del ánimo (pág. 416).

Aunque Herrera se refiere a la *Retórica*, III, 10, 1411a-b, o a la *Poética*, 7, 1450b, el concepto es el mismo que fray Luis desarrolla en la glosa al verso 14 del *Cantar de los cantares*:

> 14. *¡Ay cuán hermosa, Amiga mía! Tus ojos de paloma* […]
> Y porque gran parte de la hermosura está en los ojos, que son espejo del alma y el más noble de los sentidos…[los de las] que llaman tripolinas son muy diferentes de las nuestras, señaladamente en los ojos, porque los tienen grandes y llenos de resplandor y de un movimiento bellísimo, y de un color extraño que parece fuego vivo (pág. 85).

[41] «La teofanía del dios bíblico se realiza en la tempestad, su gloria es como un esplendor sin figura ni contorno. Como si dijéramos, no materia, sino energía. En cambio, los hebreos prodigaban las imágenes literarias de su divinidad. Los griegos representan el cuerpo desnudo de dioses y mortales, pero no lo cantan; los hebreos lo cantan y lo representan» (Alonso Schökel, *op. cit.* (1998), pág. 135.

En ambos casos y autores tienen un peso determinante la percepción fenoménica, la emoción, la atracción, que tan expresivamente definía e ilustraba San Agustín. Porque bien están la simetría y la armonía, pero el alma está, «animat», indefectiblemente, en un cuerpo, con tres almas, pasiones, afectos.[42]

Por todo ello se puede afirmar que, según fray Luis, la belleza del alma consiste en la gracia; no en su sentido teológico de don divino, sino como el encanto —al decir de Agostino Nifo— de una persona bella. Está cerca del sentido griego que, por ejemplo, tienen las tres Gracias, entendidas como tres jóvenes encantadoras. Las tres (*Amor*, *Pulchritudo*, *Voluptas*) encarnan una belleza viva, en movimiento y, por otra parte, indisolublemente vinculadas,[43] pues el corro que forman sus manos enlazadas simboliza el círculo que va de la visión (despertada por *Pulchritudo*) al gozo (*Voluptas*) final a que aspira *Amor*. Ahora bien, no un gozo sensual, sino asumido como el más alto bien, como el don superior del intelecto.[44]

Por aquí también se trasluce el mismo concepto de gracia que subyace en los dos tercetos del soneto de Quevedo, que «funcionan, de este modo, como rectificación de la teoría neoplatónica de la belleza que presentan los cuartetos».[45] Además, porque en el concepto de gracia se encierran los de movimiento, acto, ademán… y toda la serie de *atti* de las tres almas, como enseñan Platón, Aristóteles, Cicerón, Vives o el propio fray Luis. No depende de la simetría ni de la armonía, ni tiene en cuenta la quietud o el sosiego. Quevedo recoge la idea en una nota marginal (en un ejemplar del *Trattato dell'amore humano*, de Flaminio Nobili, ff. 9v-10r.), asumiendo *verbatim* el nombre que le da Flaminio, «gentilezza d'aria» (herencia, a su vez, del «dolce stil nuovo»): «Esta tercera gracia que llaman gentileza de aire, y en español, mujer airosa, y que tiene donaire, consiste en movimiento que anima de gracia viva todo el cuerpo». Pero la argumentación previa del soneto, marcadamente opuesta a las tradiciones venerandas, se hace eco de una larga tradición de la que creo haber dado alguno de los principales hitos, asumiendo, por supuesto, la mediación de Bernardino Telesio, citado por González de Salas[46] y tan bien estudiado por Lía Schwartz.

---

[42] Puede verse mi libro *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1996, *s. v.* «anima animat ubi amat». *Cfr.* Nicholas J. Perella, *The Kiss Sacred and Profane*, Berkeley: California University Press, 1969, *passim*.

[43] «Segnesque nodum solvere Gratiae» (Horacio, *Carmina*, III, xxi, 22). *Cfr.* Séneca, *De beneficiis*, I, iii, donde explica moralmente la alegoría circular de las tres hermanas.

[44] «Intelligentiam enim voluptas consequitur, qua nulla maior, qua nulla verior, nulla est permanentior» (Pico, *Heptaplus*, V, 1, pág. 292).

[45] Schwartz, *op. cit.* (1992), pág. 230.

[46] «Inquiere Platón di la hermosura consiste en medidas, en números o harmonía, y es cuestión muy contenciosa en qué consista. Pero la sentencia que sigue este soneto es la más cierta; Bernardino Telesio la comprobó con no pocos argumentos. Últimamente, compara la hermosura al fuego, que, vivo, no se quieta».

# COMUNICACIONES

# *PRETENMUELAS* Y *CABALGABLANDAS*: ASPECTOS FORMALES DEL CRUCE LÉXICO COMO MECANISMO LITERARIO

Antonio Fábregas Alfaro
(Universidad Autónoma de Madrid)

## 0. Introducción

Uno de los motivos que fuerzan el avance de la ciencia y el cambio de perspectiva en el análisis de un aspecto de la realidad es que los modelos establecidos prueban ser insuficientes para dar cuenta de todos los datos. En el análisis morfológico, donde el aspecto de la realidad que entra en consideración es la capacidad del hablante por generar e interpretar las palabras, la necesidad de cambiar de modelo surge cuando el investigador encuentra formaciones léxicas que no puede hacer encajar en su planteamiento de cómo está organizada la gramática. En este trabajo estudiaremos uno de estos casos donde los fenómenos parecen plantear al modelo de análisis un reto insalvable: el cruce léxico.

El cruce léxico es el mecanismo de formación de palabras que se ha considerado más externo a la gramática, y más próximo a la creación literaria. Incluso ha habido autores que han propuesto que los cruces léxicos son inanalizables en un marco generativista[1].

[1] «Present phonological and word-formation rules cannot account for these blends, which considerably complicate any viable theory of the lexicon» (G. Cannon, «Blends in English Word Formation», en *Linguistics* 24, 1986, págs. 725-53).

*Edad de Oro,* XXIV (2005), págs. 373-389

La situación especial del cruce léxico dentro de una descripción gramatical se debe a que el resultado de este mecanismo morfológico se incluye dentro de lo que se conoce como la función poética del lenguaje, ya que lo que produce es una distorsión del significante de un lexema de tal manera que, por su apariencia fonológica, se asocia a otro lexema. En este trabajo nos ocuparemos de los aspectos formales —no funcionales— de este mecanismo de formación léxica, que ha sido menos estudiado que los procedimientos clásicos de creación de palabras[2].

Defenderemos que, si bien es legítimo estudiar el resultado del cruce léxico como un efecto poético, el mecanismo formal empleado admite un análisis en términos gramaticales. Nuestra propuesta es que el cruce léxico no es el producto de una operación sobre la estructura de la palabra, sino de una operación no jerárquica que hace posible la legitimación de dos o más elementos de vocabulario en una sola posición de exponencia morfológica. Esta situación obliga a que uno de los dos elementos sea fonológicamente dependiente del otro, lo cual explica el requisito de identidad fonológica al que se han de someter los cruces léxicos.

Este trabajo no trata de analizar los mecanismos mentales que hacen a un escritor optar por la formación de un cruce léxico, ni pretende tampoco analizar el efecto emocional que el cruce produce en el receptor, cuestiones estas que, no obstante su evidente interés, consideramos más propias de la psicología o de la estilística.

Es oportuna una pequeña nota terminológica. El cruce léxico ha recibido otros nombres en la bibliografía. Casado Velarde (*op. cit.*) y otros autores utilizan el término «acrónimo», ya que en su definición el cruce léxico es un tipo especial de composición en el que se combina la parte inicial de una palabra y la parte final de otra. Nosotros no utilizaremos esta terminología, puesto que la situación descrita por Casado Velarde no es la única posible de estas formaciones morfológicas, ya que no siempre se puede delimitar segmentalmente qué parte del material fonológico de un cruce pertenece a cada uno de los lexemas que lo componen, puesto que este material a menudo se superpone. Tampoco diferenciaremos cruce léxico de «contaminación». Paul[3] llamó *Wortkontamination* a la situación en que dos términos sinónimos, o casi sinónimos, se mezclan y

---

[2] Recuérdese, sin embargo, G. Cannon, *op. cit.*; M. Casado Velarde, «Otros procesos morfológicos. Acortamientos, formaciones de siglas y acrónimos», en I. Bosque y V. Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid: Espasa, 1999, págs. 5075-97; B. Fradin, «Combining forms, blends and related phenomena», en U. Doleschal y A. Thornton (eds.), *Extragrammatical and marginal morphology*, München: Lincom Europa, 2000, págs. 11-59; y E. Ronneberg-Sibold, «Blending as a functional device for tuning transparency», presentación celebrada en el *11th International Morphology Meeting*, Viena, 14-17 de febrero de 2004, entre otros.

[3] H. Paul, *Grundriss der germanischen Philologie*, Niemeyer: Tubinga, 1891.

aparecen fusionados en la misma forma, como en el inglés *grun*, mezcla de *go* y *run*. Desde Paul, el término «contamination» pasa a la obra de Bloomfield[4] y de allí a la definición de «blend» en el diccionario Webster. Autores como Cannon distinguen la contaminación, que es un proceso accidental y espontáneo producido a menudo por un lapsus del hablante, frente al cruce léxico, que es una creación voluntaria. En este trabajo no diferenciaremos los dos procesos, ya que —al menos a nosotros— no se nos ocurre manera alguna de determinar los motivos psicológicos últimos del hablante para producir una estructura morfológica particular, señaladamente cuando, en todo caso, el procedimiento formal de combinación de elementos es el mismo tanto si el hablante lo hace voluntariamente como si lo hace por casualidad.

Tampoco emplearemos en este trabajo el término «portmanteau», acuñado por primera vez por Lewis Carroll en *Through the Looking-Glass* para referirse a las formaciones estudiadas aquí, porque este mismo término se ha empleado en la bibliografía morfológica[5] para referirse a aquellos morfemas que son resultado de la fusión de palabras independientes, como el francés *du, de + le*.

## 1. Qué es el cruce léxico. Datos literarios

Por lo general, las raíces que componen una lengua se pueden combinar entre sí, junto a unos elementos llamados tradicionalmente «vocales de enlace» (VE), para dar lugar a una palabra compleja (1), en un proceso de formación de palabras que es conocido generalmente como «composición».

(1) [[raíz + VE] [raíz]]

Como se ve en este esquema, en el que no se representan los elementos flexivos sintácticos asociados a la palabra resultante, las distintas raíces que forman el compuesto se agrupan secuencialmente, es decir, una detrás de la otra, de tal manera que la información fonológica de cada lexema puede separarse. Ejemplos de composición son las formaciones de (2).

(2) casa cuna, ajisal, pelirrojo, tío-vivo, hispanofrancés, azulgrana, verdinegro, subibaja, limpiaventanas, medianoche, ojo de buey, aguardiente...

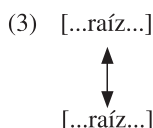
En todos estos ejemplos hay un punto de la palabra en el que se pueden separar las dos raíces manteniendo su estructura fonológica intacta e, incluso, con la asignación acentual definida de forma independiente. Nótese que por lo gene-

4 L. Bloomfield, *Language*, Henry Holt: Nueva York, 1933.
5 *Cfr.* S. Varela, *Fundamentos de morfología*, Crítica: Madrid, 1990.

ral también es posible identificar un núcleo del compuesto, que determina la categoría de la palabra, su taxonomía semántica y su género y número morfológicos. Generalmente este núcleo se encuentra a la izquierda, aunque —como en todo— hay excepciones (*cfr. medianoche*).

Lo que se entiende por cruce léxico es un proceso morfológico similar a la composición, porque también implica la combinación de dos o más lexemas en una misma palabra. Sin embargo, en contraste con la composición, en el cruce léxico las raíces no se combinan secuencialmente, sino que la información fonológica presente en cada una de ellas se superpone a la otra, de forma que hay segmentos fonológicos que las dos raíces comparten. Obviamente, esto impide la presencia de elementos de enlace entre las dos raíces, porque no hay juntura alguna entre ellas. La estructura de un cruce léxico, en esquema, sería la representada en (3), en la que la información fonológica de cada raíz se superpone linealmente.

(3)




Tomemos los dos lexemas *burr(o)* y *biciclet(a)*. Si se formase un compuesto con los dos elementos, el resultado sería una de las opciones de (4), dependiendo del tipo de formación compositiva del que se trate. En cambio, si se forma un cruce léxico con ellas, el resultado es el de (5), donde la información fonológica de un lexema se superpone a la del otro. Nótese que el punto de anclaje de la raíz *burr-* sobre la raíz *biciclet-* es aquel en el que ambos lexemas comparten el mayor número posible de segmentos fonológicos.

(4) [burri][bicicleta], [burro][bicicleta]
(5) [[burri]cleta]

La semántica del cruce léxico y del compuesto no es muy diferente: en ambos casos tenemos la interpretación de que entre las entidades denotadas por los lexemas media una relación laxa que debe ser concretada en el contexto pragmático. Las implicaciones pragmáticas de esta relación, en cambio, son más fuertes en el caso del cruce léxico, porque, dado que el hablante encuentra las dos raíces entremezcladas, se tiende a interpretar que la relación entre los dos elementos es más estrecha que cuando aparecen relacionados en la misma palabra, pero diferenciados como dos raíces fonológicamente autónomas.

El procedimiento estilístico de la invención del cruce léxico es empleado en la tradición literaria occidental por primera vez, que se sepa y se documente, en la comedia griega antigua. Aristófanes, en efecto, nos presenta casos en los

que la forma fonológica de un lexema es modificada de tal manera que evoca otro lexema con el que mantiene identidad fonológica en algún nivel. A menudo la modificación fonológica se explica escénicamente porque el personaje que pronuncia tiene algún defecto de habla. Por ejemplo, Alcibíades es caracterizado por lelear, o sea, pronunciar /r/ como /l/. Consecuentemente, en un contexto donde está claro que quiere decir «kórakas», cuervo, dice «kólakas», adulador. Otro personaje se caracteriza por pronunciar /s/ líquida a principio de palabra incluso cuando no hay tal /s/. Esto le lleva a modificar el epíteto de Zeus «katabaites», el que fulmina, por «skatabaites», que es, literalmente, el pulverizador de mierda. En otras ocasiones el cruce léxico surge sin que haya detrás de él la caracterización fonológica de un personaje. Por ejemplo, a partir de la palabra «mándalos», cerrojo, se forma en la lengua corriente «mandalotón», beso de tornillo —literalmente, «beso de cerrojo»—; Aristófanes, siguiendo esta relación, forma a partir de «gínglymos», bisagra, «ginglymotón», que sería algo así como «beso de bisagra».

Este procedimiento formal de creación literaria cae en desuso de la misma forma en que la comedia aristofánica cae en desgracia entre los teóricos de la literatura, debido, según parece, y entre otros factores, a que el gusto cómico que privilegia Aristóteles en su *Poética* es más próximo al de la comedia nueva de Menandro. A partir de este testimonio crítico, Aristófanes y sus recursos cómicos quedan estigmatizados entre los teóricos que quieran considerarse académicos. Tampoco benefician a Aristófanes las leyendas que circulan en época post-clásica acerca de que fue la visión que hay de Sócrates en las *Nubes* lo que produce su condenación. No será hasta la edición de Venecia de Marco Musuro en 1498 que se rescata la comedia aristofánica y se comienzan a estudiar y difundir sus textos de forma general (aunque ya había fragmentos estudiados por los filólogos alejandrinos del siglo I).

De forma similar, el cruce léxico como mecanismo estilístico aparece en nuestra propia tradición literaria en el Siglo de Oro, mientras que en la literatura medieval no se encuentran ejemplos (al menos hasta donde sé). El cruce léxico se emplea, sobre todo, en dos períodos históricos: el Siglo de Oro —particularmente textos burlescos, pero no únicamente— y la época de las Vanguardias (Huidobro y Vallejo, de forma general). Otros autores han empleado recurrentemente el cruce léxico sin pertenecer a ninguno de estos dos períodos históricos, como Miguel de Unamuno; pero en trazos generales, éstas son las dos épocas históricas donde se practica el uso del cruce léxico con más afán.

He aquí los datos referentes a los autores del Siglo de Oro español. Casado Velarde documenta en Lope de Rueda «licenciasno» (*El convidado*) y «cabalgablanda»; en Torres Naharro, «necenciado», que, de acuerdo con CORDE, aparece también en la anónima *Tragicomedia alegórica del parayso y del infierno* (1537) (6).

(6) Tras d'este viene/ un doctor o necenciado / de sus libros tan cargado / que al entrar en el nauio / por poco dará en el rio / tanto viene de hinchado!

En Malón de Chaide, también Velarde documenta «angostichura», concretamente en *La conversión de la Magdalena*.

(7) porque soy angostichura [...] y soy anchísima angostura y angostísima anchura.

Aunque, sin duda, es en Quevedo donde se documenta el mayor número de cruces léxicos, debido tal vez a su búsqueda de la síntesis de conceptos para obtener relaciones significativas. Alarcos García (1955) documenta *alcamadre*, que es la alcahueta que se hace pasar por madre, *demonichucho*, que es un cruce entre demonio y avechucho, *diabliposa* y *marivino*, que son cruces entre mariposa y las palabras diablo o vino, y *fradiabla*, que es la compañera fraterna de un diablo.

(8) Todo el infierno está claviculando:
Todo demonichucho y diabliposa
En torno de su libro está volando
Hasta los cachidiablos llamó a gritos
Con todo el arrabal de los precitos
(Quevedo, *Poema heorico de las necedades y locuras de Orlando*)

También encontramos en Quevedo la formación *pretenmuela*, que es cruce entre pretendiente y muela.

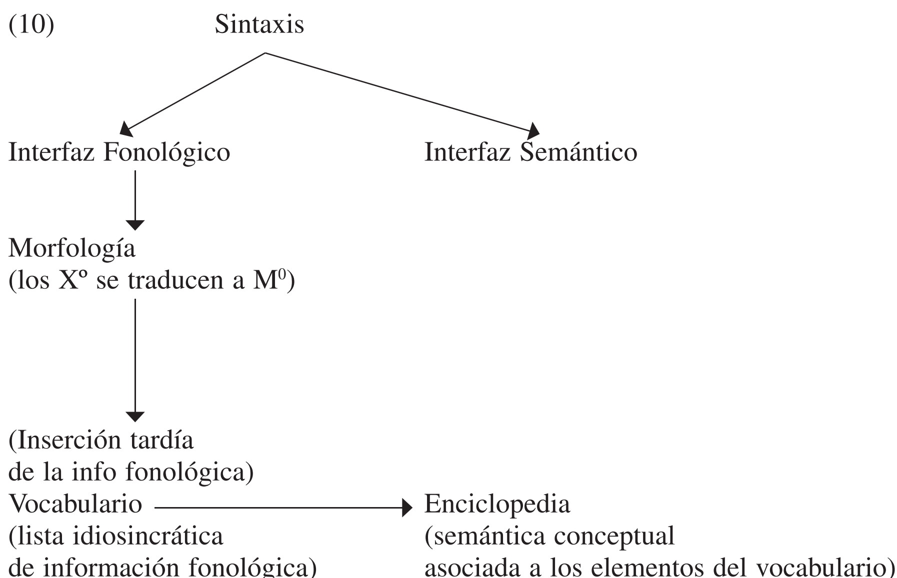
(9) Y viendo que mi desgracia
no dio lugar a que fuera,
como otros, tu pretendiente
vine a ser tu pretenmuela

Por la frecuencia con que aparecen utilizados en Quevedo, destacamos dos cruces léxicos: *sicilïano*, donde la diéresis convierte el gentilicio en un cruce entre Siciliano y ano, y *culterano*, formado sobre culto y luterano, y usado —como se sabe— para la condenación estilística (y moral) de la obra de Góngora y los gongorinos.

## 2. Análisis. Cómo analizar el cruce léxico en la Morfología Distribuida

De lo que llevamos visto hasta ahora se desprende que el cruce léxico es un procedimiento no lineal de combinación de elementos de vocabulario. Adoptamos el modelo de gramática de la Morfología Distribuida (MD), y defenderemos que el cruce léxico se diferencia de la derivación y de la composición porque es una operación que tiene lugar post-sintácticamente, en el componente fonológico de la gramática, concretamente como una operación que combina dos elementos del Vocabulario y los inserta en una sola posición de exponencia del componente morfológico. El modelo de la MD está representada esquemáticamente en (10).

(10)




Expliquemos el esquema de (10). La Morfología Distribuida es un modelo generativista de la gramática que se distancia de la morfología generativa de los setenta y ochenta al negar que exista un nivel léxico con capacidad de crear nuevas estructuras. En este modelo, el único componente con capacidad generadora en la gramática es la sintaxis, y las palabras se construyen aquí. La formación de palabras en el modelo de la MD está determinada por la estructura sintáctica, que determina, entre otras cosas, el número de nudos terminales disponibles —uno por cada elemento léxico que se maneje— y las relaciones jerárquicas que se establecen entre dichos elementos (cuál es el núcleo, cómo se modifican

entre ellos, cómo se seleccionan...). Estos nudos terminales son denominados Xº, siguiendo la nomenclatura clásica en sintaxis.

Una vez que la sintaxis ha quedado satisfecha, la estructura formada en dicho nivel es transferida a los llamados Interfaces, que conectan la sintaxis, que se identifica con el sistema computacional por ser el único nivel capaz de generar nuevas estructuras, con los sistemas de actuación, que son dos y no aparecen representados en el esquema de (10) por no pertenecer propiamente a la gramática: el Sensoro-Motor (SM) y el Conceptual-Intencional (CI). El sistema SM convierte el lenguaje en una representación material, o a la inversa, y el nivel donde se adapta la estructura sintáctica para que pueda ser legible para el sistema SM recibe el nombre de interfaz fonético-fonológico. Al sistema CI, que relaciona la estructura gramatical con ideas y conceptos, se llega pasando por el interfaz semántico. En el interfaz fonético-fonológico se encuentra un nivel intermedio donde tienen lugar una serie de operaciones sobre los nudos terminales sintácticos. Este conjunto de operaciones es lo que se denomina Morfología.

Hay varias operaciones morfológicas posibles, pero todas ellas toman los Xº y los convierten en terminales morfológicas, o $M^0$, o sea, posiciones donde se pueden insertar afijos. La morfología puede dividir un Xº en dos $M^0$ (fisión), unir dos Xº en un $M^0$ (fusión) o eliminar algunos rasgos contenidos en el Xº de tal forma que no aparezcan en el $M^0$.

Los $M^0$ son posiciones libres en las que se van a insertar morfos específicos. Estos morfos están tomados de entre los miembros del Vocabulario, lista de elementos que contiene información idiosincrática, entre la que se encuentra la información fonológica, que es impredecible. En cada posición $M^0$ sólo puede insertarse un elemento del Vocabulario.

Los elementos del Vocabulario están asociados a entradas donde se recoge información semántica conceptual de carácter enciclopédico, ya que está alimentada por el conocimiento del mundo y la cultura y es potencialmente diferente para cada hablante. Esta información, que se contiene en una lista llamada Enciclopedia, se activa con cada elemento de vocabulario insertado.

Nuestra propuesta es que el cruce léxico surge cuando dos elementos de vocabulario diferentes se combinan entre sí para ocupar una sola posición $M^0$. Las características del cruce léxico se derivan de aquí.

a) El cruce léxico es una operación que no preserva la estructura de los constituyentes. La preservación de la estructura es un principio teórico de la sintaxis, avalado por una cantidad suficiente de evidencia empírica (p. ej., los sintagmas son endocéntricos y ningún sintagma tiene su núcleo en otro constituyente). Esta carencia determina que en los cruces léxicos no se pueda determinar mediante pruebas formales cuál es el componente que modifica al otro. La única forma de determinar el modificador es

mediante la semántica, y la relación semántica que se identifica en los cruces léxicos es la de la modificación-R, entendida de una forma lata que incluye la simple asociación conceptual.

(11) Relaciones semánticas manifestadas por el cruce léxico.

a. teleñecos: muñecos de la televisión (locativo).
b. sicilïano: siciliano caracterizado por el ano (atribución).
c. sucialistas: socialistas sucios (atribución).
d. burrocracia: burocracia para burros (benefactivo) o por burros (agente).
e. analfabestias: analfabetos bestias (atribución).
f. ejerciclo: bicicleta para ejercicio (finalidad, Casado Velarde 1999: 5087)
g. muñecolate: muñeco de chocolate (materia, *ibidem*: 5088).

Analizaremos después cómo se produce esta asociación semántica en la Enciclopedia. Por ahora nos interesa hacer notar el hecho de que la relación semántica es más lata aún que en el caso de los compuestos debido a que no se preserva la estructura de constituyentes.

b) El cruce léxico es una operación que no mantiene las nociones jerárquicas. Por lo general, hay una correlación entre la posición lineal de un elemento y el hecho de que sea o no núcleo. Esta relación está mediatizada por nociones jerárquicas de carácter sintáctico, básicamente qué elemento selecciona al otro cuando se produce una operación de fusión sintáctica. Los sufijos derivativos son siempre núcleos, porque ellos son los que seleccionan al resto de la estructura (subcategorización) y porque ellos proyectan su etiqueta gramatical y semántica a todo el constituyente. En cuanto a la composición, el núcleo del compuesto es el elemento más a la izquierda (salvo por un número de excepciones que se relacionan con los antecedentes latinos de la palabra —*manumitir*, *cuentadante*— o con su origen como calco del inglés —*drogodependiente*, *vasodilatador*—). En el cruce léxico esta relación no se respeta:

(12) a. burrocracia (burocracia para / por burros): el modificador se encuentra a la izquierda.
b. analfabestias (analfabetos bestias): el modificador se encuentra a la derecha.

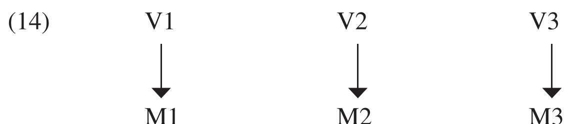
c) Otra relación sintáctica que no se respeta es la que garantiza que un constituyente sea tomado como una unidad, por ejemplo, en las operaciones de movimiento o sustitución. En los cruces léxicos no se reemplaza un constituyente, sino que se altera una secuencia fonológica, con independencia de que sea o no parte de un constituyente. La secuencia fonológica que representa al lexema añadido no se corresponde necesariamente con el tema, la raíz o uno de los afijos de la base. En (13), los constituyentes

están diferenciados mediante los corchetes, mientras que la secuencia que corresponde al otro lexema representado en la palabra aparece en negrita. Como se puede ver, no hay coincidencia.

(13) a. [an[alfaBETA]] – analfabestias
b. [[SUCI]AL]ista]
c. [fútGOL]

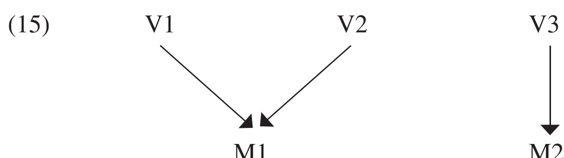
d) El cruce léxico es una operación de carácter fonológico. La combinación de los dos elementos de vocabulario está motivada por principios fonológicos, como se sigue del hecho de que la unión se produce de tal forma que se aprovecha la identidad fonológica entre determinados elementos. La estructura de constituyentes es ignorada por completo, pero la combinación sí trata de hacer coincidir el mayor número posible de segmentos fonológicos. Si el cruce léxico fuera resultado de una operación que implicara la construcción o modificación de una estructura formal, no esperaríamos las propiedades enumeradas hasta aquí; en cambio, si se trata de una operación que afecta al componente fonológico de la gramática, es decir, que se produce en el Vocabulario, nuestra predicción ha de ser precisamente la de que los principios por los que se guía sean fonológicos y no estructurales.

Esta última propiedad merece un comentario detenido. El español es una lengua en la que la estructura morfológica respeta casi siempre un principio de linealidad, es decir, los diferentes constituyentes fonológicos se unen en una secuencia de manera estricta, de tal forma que no hay coincidencia entre segmentos y un morfema no se baraja con otro. Esta secuencialidad es explicada en la MD si asumimos que cuando la estructura morfológica, los $M^0$, sufre la inserción de los elementos de Vocabulario, sólo es posible insertar un elemento en cada posición morfológica, como se representa en (14).



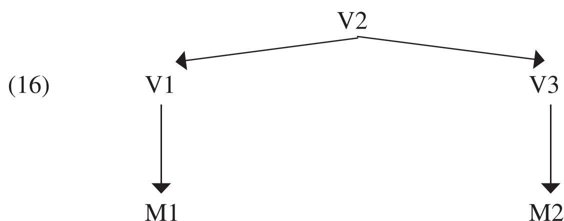

Sin embargo, en el caso de un cruce léxico lo que tenemos es diferente: una sola posición $M^0$ debe emplearse para insertar más de un elemento de vocabulario. En este sentido se diferencia la composición del cruce léxico: en la composición hay una posición independiente para cada elemento de vocabulario, que son típicamente constituyentes fonológicos independientes. En el cruce léxico, los dos morfemas han de compartir una posición de exponencia.

Una primera opción que explique cómo es posible legitimar dos elementos de vocabulario en una sola posición morfológica sería insertar los dos elementos en el mismo terminal morfológico, como se ve en (15). Esta solución, sin embargo, no es atractiva, porque perderíamos la generalización de que el español es una lengua donde cada morfo se inserta en una posición morfológica, y en consecuencia no explicaríamos por qué casi en la totalidad de los casos los morfos forman secuencias lineales, al contrario que en una lengua como el árabe.




Otro motivo para pronunciarse contra la estructura de (15) es que si fuese correcta esperaríamos que hasta cierto punto se respetara la estructura de constituyentes. En un cruce léxico, la información fonológica adicional nunca podría afectar a más de una posición de exponencia morfológica, porque la legitimación de los dos elementos de vocabulario se habría producido en el mismo $M^0$. La situación no es así, por lo que (15) no puede ser correcta.

Una segunda opción es que sólo uno de los elementos de vocabulario se inserte en el $M^0$. En cuanto al elemento restante, no se asocia directamente con ninguna posición morfológica, sino que se legitima mediante su vinculación con los elementos de vocabulario insertados en las distintas posiciones de exponencia morfológica, aprovechando la identidad parcial con su información fonológica. Es decir, tendríamos el caso de (16).



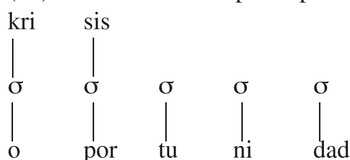

Esta situación produce necesariamente un resultado de no secuencialidad entre los constituyentes del nivel fonológico, porque la información de uno de los elementos de vocabulario, necesariamente, se va a superponer a la información de al menos otro de los constituyentes, porque se legitima precisamente por la identidad con parte de esta información.

No es infrecuente que las lenguas del mundo muestren operaciones de combinación fonológica no lineales. La morfología de las lenguas semíticas —árabe y hebreo son casos muy estudiados[6]— emplea casi exclusivamente procedimientos no lineales para combinar sus elementos de vocabulario. En muchas otras lenguas, la combinación no secuencial está presente en determinados casos (en inglés o alemán, determinadas formas irregulares que implican *umlaut* de una vocal de la raíz verbal). Lo que tienen en común todos estos casos es que la no linealidad debe estar legitimada por algún procedimiento formal que determine estrictamente la forma en que se van a barajar los constituyentes fonológicos. En el caso de las lenguas semíticas, el constituyente abstracto que legitima la combinación no lineal es una plantilla de consonantes y vocales, que, combinada con restricciones independientes en la asociación de la información fonológica, producen el resultado superficial; en el caso del *umlaut*, la asociación está determinada en parte porque el morfema que se añade es un rasgo flotante que debe ligarse a una posición vocálica. En el caso del cruce léxico del español el requisito formal que legitima la estructura no lineal es un principio de identidad fonológica. Los dos elementos de vocabulario se asocian de tal forma que en algún nivel de la estructura de «tiers» o planos abstractos que forman la secuencia fonológica se asocien respetando la identidad del mayor número posible de componentes fonológicos.

La forma más evidente de hacer esto es apoyándose en la identidad del plano melódico, que codifica la información articulatoria específica sobre cada segmento, de tal forma que cada segmento respete de forma máxima la identidad de sus rasgos. (*analfabeta–analfabestia*); otra opción es apoyarse en el plano donde la estructura silábica se construye, y respetar el número de sílabas reemplazadas. No es necesario irse a Quevedo para encontrar ejemplos de esta situación, ya que la publicidad y las formas artísticas de la cultura de masas la emplean sistemáticamente. Un ejemplo se encuentra en un capítulo de la serie de humor *Los Simpson*. Lisa hace notar a su padre que en japonés la misma palabra que significa *crisis* se emplea también para *oportunidad*. Homer Simpson quiere reproducir esa polisemia inexistente en inglés, pero al no existir palabra alguna que combine los dos significados, con buen tino gramatical, opta por hacer un cruce léxico que combine ambos lexemas. Sin embargo, *crisis* y *oportunidad* no contienen segmentos idénticos sucesivos que permitan legitimar la proyección no secuencial mediante identidad melódica. Dado que la identidad fonológica es necesaria para legitimar el lexema no insertado en un $M^0$ independiente, opta por aprovechar la identidad en el plano prosódico, respetando el número de sílabas: *crisitunidad*.

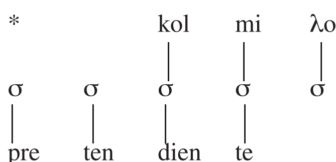
[6] J. McCarthy, *Formal Problems in Semitic Phonology and Morphology*, tesis doctoral, MIT Press: Cambridge (Mass.), 1979.

(17) Asociación en el plano prosódico.




Nótese que sería agramatical **crisisportunidad*. Otro ejemplo de esta misma situación lo encontramos en Quevedo, cuando acuña la palabra *pretenmuela* en lugar de *pretendiente*. Este cruce está legitimado por la identidad prosódica entre la nueva palabra inserta y el segmento sustituido. Un posible equivalente, como **pretencolmillo*, sería agramatical porque el elemento de vocabulario que se combina con pretendiente no consta del mismo número de sílabas que el segmento sustituido. Además, el chiste dejaría de tener gracia.

(18) Asociación segmental imposible.




Piñeros (2003)[7] analiza los cruces léxicos desde una perspectiva distinta y nota también que lo que determina que un cruce sea gramatical es que respete la identidad fonológica. El marco que emplea es el de la teoría de la Optimidad, lo cual le permite jerarquizar los posibles resultados y explicar por qué una determinada asociación respeta mejor la identidad que otra. No obstante, no le permite explicar el proceso formal por el que la asociación tiene lugar, con lo cual el procedimiento —no el resultado—resulta misterioso. Este es el motivo de que en este trabajo no empleemos la teoría de la Optimidad.

El recurso formal que hemos empleado para explicar la asociación de la estructura fonológica de dos elementos de Vocabulario distintos es el siguiente, en resumen:

[7] C. E. Piñeros, *Word Blending as a Case of Non-Concatenative Morphology in Spanish*, artículo electrónico descargable de http://roa.rutgers.edu, 2003.

a) La estructura morfológica sólo permite que se legitime fonológicamente un elemento de vocabulario por cada posición de exponencia.
b) Sin embargo, hay al menos un elemento de vocabulario sin posición de exponencia.
c) Los elementos de vocabulario se insertan en la posición $M^0$ disponible.
d) El elemento restante se asocia parasitariamente a los elementos insertados; esta asociación se produce ligando el nuevo elemento de Vocabulario a uno de los planos abstractos autónomos que componen la estructura fonológica del elemento de vocabulario inserto, cortando donde sea necesario la información inicial y asociando en su lugar la información del nuevo elemento de vocabulario.
e) Por este motivo, se prefiere la identidad de propiedades, porque en esos puntos es posible asociar al mismo tiempo los dos elementos de vocabulario sin tener que cortar una línea de asociación y asociar otra.

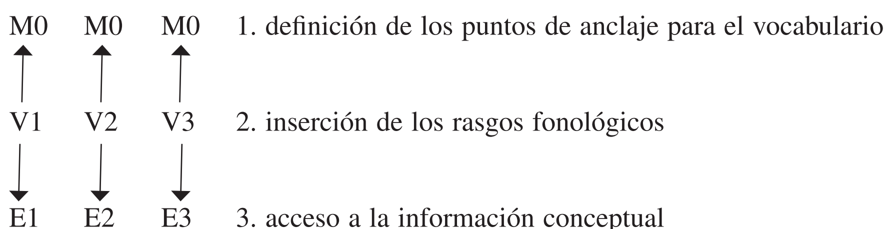
Tal vez sea necesaria una pequeña aclaración sobre nuestro análisis. En el modelo de la MD —y esto quizá sea una imposición metodológica dentro del programa minimista— el único nivel generativo es el sistema computacional. Los otros niveles no son generativos, lo cual elimina automáticamente la existencia de un Léxico en el sentido de la morfología lexicalista. Podría pensarse que, al proponer que el cruce léxico es una operación realizada en el vocabulario, estamos sugiriendo que el Vocabulario es un nivel generativo. Esto no es así. La operación de composición de elementos de vocabulario de la que estamos hablando en este trabajo no tiene las propiedades necesarias para convertir este nivel en generativo. Ser generativo no supone exclusivamente ser capaz de dar lugar a nuevas formaciones; las operaciones que producen las nuevas formaciones deben respetar la estructura previa (ciclicidad) y deben apoyarse en un principio de composicionalidad, de tal forma que el resultado de la operación sea una función simple de la información contenida en cada elemento combinado y la estructura en la que se combinan. Ninguno de estos requisitos es respetado por la operación del cruce léxico, por lo que no se puede afirmar —al menos no con estos ejemplos— que haya otro nivel generativo aparte de la sintaxis.

## 3. Efectos enciclopédicos. Dos clases de cruce léxico

La semántica del cruce léxico se deriva de este carácter de combinación de elementos de vocabulario. En el modelo de la MD, los elementos de vocabulario son formas fonológicas que están asociadas a entradas de otra lista no generativa, la Enciclopedia. En la Enciclopedia, cada elemento de vocabulario se liga a una cierta semántica conceptual, es decir, a determinada información enciclopédica. De esta forma, la interpretación conceptual de una construcción

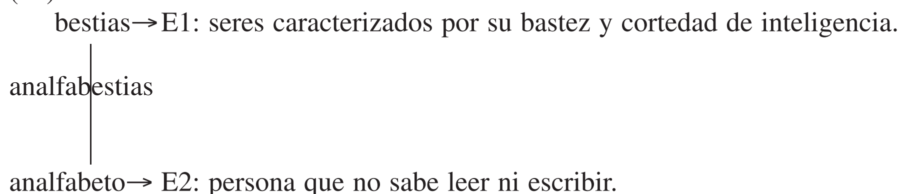
determinada no tiene lugar hasta la inserción de los elementos de vocabulario y tiene la siguiente forma (19):

(19) Acceso a la información enciclopédica.




Es decir, hay una entrada enciclopédica por cada elemento de vocabulario disponible (aunque existe, en principio, la posibilidad de que un elemento de vocabulario no tenga entrada en la Enciclopedia). El caso del cruce léxico no es distinto. En la misma posición $M^0$ se legitiman dos (o más) elementos de vocabulario, y cada uno de ellos permite el acceso a una entrada enciclopédica independiente (20).

(20)




El resultado de este doble acceso a entradas enciclopédicas es que el cruce léxico adquiere su significado mediante la composición de un concepto que incluye los rasgos de cada uno de los elementos de vocabulario por separado. La forma en que se combinan los rasgos conceptuales es, como se espera de un nivel que contiene información enciclopédica, determinada por principios pragmáticos de relevancia. La relación entre los conceptos se actualiza de la forma más relevante dado el contexto cognitivo. Por ello es esperable que el cruce léxico pueda referirse a dos relaciones diferentes, dependiendo del contexto: *burrocracia* puede ser burocracia diseñada para burros o diseñada por burros.

En estos cruces léxicos los dos elementos de vocabulario se anclan apoyándose en la identidad segmental de las raíces, de tal forma que las dos raíces son reconocibles. Consideraremos que estos cruces léxicos forman una clase diferente de otros casos como *cabalgablanda* o *pretenmuela*. En estos cruces léxicos, donde

el elemento de vocabulario parasitario está legitimado por la identidad prosódica —número de sílabas y posición del acento— lo que se hace es reinterpretar una parte del lexema como un elemento de vocabulario independiente del que es homófono, y sustituir ese segmento fonológico por otro lexema que pertenezca a la misma familia conceptual que el elemento de vocabulario homófono de la secuencia sustituida. Por ejemplo, el hablante toma los sustantivos *pretendiente* o *cabalgadura* y toma las secuencias finales –diente y –dura, que no son lexemas independientes, como los lexemas homófonos «diente» y «dura»; el siguiente paso es sustituir estos elementos por otros con los que media una relación conceptual, como «muela» y «blanda», legitimados porque su número de sílabas y la posición del acento son idénticos a los de las secuencias sustituidas.

De esta segunda clase de cruces léxicos, legitimados por la estructura prosódica, surgen efectos conceptuales mucho más complejos. Esto es natural, ya que, si en el grupo de cruces léxicos anterior sólo se activaban las entradas enciclopédicas correspondientes a cada uno de los elementos de vocabulario implicados, en ésta se debe activar también la entrada enciclopédica correspondiente al elemento de vocabulario homófono con la secuencia sustituida (21).

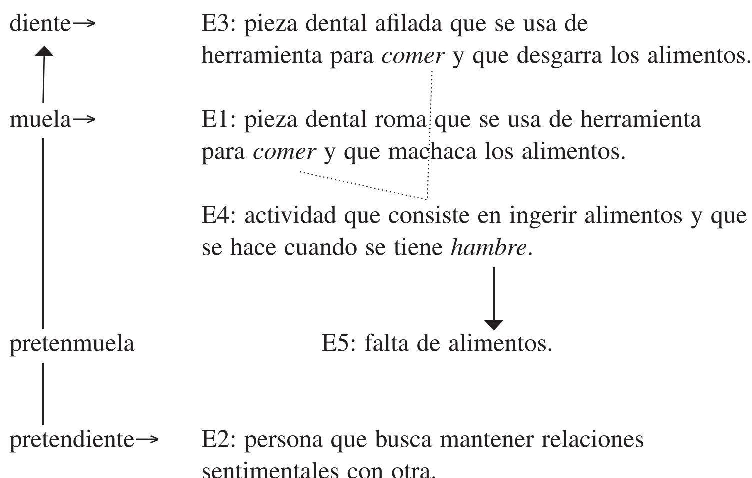
| | | |
|---|---|---|
| (21) | a. analfabestia: | 1. Analfabeto |
| | | 2. Bestia. |
| | b. pretenmuela: | 1. Pretendiente |
| | | 2. Muela. |
| | | 3. Diente. |

La situación conceptual es, consecuentemente, más compleja. Una de las propiedades de las entradas enciclopédicas es que pueden asociarse entre ellas. Por ejemplo, si dichas entradas se entienden como proposiciones estructuradas, como hacen Sperber y Wilson[8], el acceso a una de esas proposiciones activa las entradas enciclopédicas asociadas a los conceptos que están contenidos en dicha proposición. Asimismo, si un determinado concepto se relaciona con otros con los que forma un conjunto coherente de entidades unidas por utilidades o naturalezas comunes, el acceso a la entrada enciclopédica de uno de ellos puede activar el acceso a los otros.

Veamos un ejemplo de esta operación ilustrado con el caso de *pretenmuela*, que activa las entradas conceptuales de *muela* y *pretendiente* por ser los elementos de vocabulario presentes, pero también los de *diente*, por ser un elemento asociado con *muela* y corresponder a una secuencia fonológica presente en *pretendiente*. El efecto es aún más complejo, porque la entrada conceptual de muela y diente activan solidariamente la entrada conceptual de comer, y éste, de hambre (22).

8 D. Sperber y D. Wilson, *Relevance. Comunication and Cognition*, Oxford: Blackwell, 1986.

(22)




Cuando se combinan estas entradas conceptuales de forma relevante, el resultado es que se sugiere que la persona que busca mantener relaciones sentimentales con otra lo hace impulsado por el hambre, esto es, la falta de alimentos, lo cual permite dudar de la sinceridad de sus sentimientos. Simultáneamente, se activa la sugerencia de que la persona que busca los favores amorosos de la dama carece de dientes, lo cual implica que tiene una edad ya avanzada.

## 4. Conclusiones

En este trabajo hemos intentado mostrar los aspectos formales del cruce léxico más allá de su empleo literario, integrando sus propiedades en un modelo general de la gramática.

Hemos defendido que sus propiedades no son imposibles de analizar gramaticalmente, sino que, antes al contrario, se hacen esperables dentro de un modelo de gramática donde la creación de palabras no se produzca en un nivel léxico, sino en la sintaxis, y la inserción de los aspectos idiosincráticos de la morfología se produce en un nivel posterior a la sintaxis.

Hemos defendido que el cruce léxico, frente a la composición o la derivación, es un procedimiento de formación de palabras que se produce en el nivel en que se inserta la información fonológica y no en el nivel en que se define la estructura. Por este motivo, el cruce no atiende a la información jerárquica de los constituyentes morfosintácticos de la palabra, sino sólo a las propiedades fonológicas.

# DERIVACIONES ÁUREAS DEL *LOCUS AMOENUS*: DE LA POESÍA A LA NOVELA

Begoña Rodríguez Rodríguez
(Universidad Autónoma de Madrid)

En las páginas que siguen trataremos de ilustrar que el viejo tópico poético del *locus amoenus*, de difusión tan amplia en nuestra literatura clásica, es aprovechado por los autores áureos como «lugar de la enunciación, del diálogo o de la narración», aunque para ello se vean obligados a adaptarlo, a modificarlo e incluso a adulterarlo. A nuestro modo de ver, el socorrido *topos* ofrece muchas más manifestaciones en los textos de los siglos XVI y XVII de las que estamos acostumbrados a contemplar en parajes poéticos.



Efectivamente, es de todos sabido que el *locus amoenus* («paraje agradable, deleitable o placentero») representa uno de los tópicos literarios de más rancio abolengo en nuestra tradición literaria. Al menos desde el monumental libro de Curtius (*Literatura europea y Edad Media latina*), el que él denomina «paraje ameno»[1] cobra carta de naturaleza, entre retórica y poética, como motivo central de las descripciones literarias de la naturaleza: procedente de múltiples modelos greco-latinos (Hesíodo, Homero, Teócrito, Virgilio, Cicerón, etc.; el mismo Ho-

[1] *Cfr.* Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1976 (2ª; 2 vols.).

*Edad de Oro,* XXIV (2005), págs. 391-406

racio llega a reprobar su abuso [*Ars poetica*, 17]), logra alcanzar una difusión inabarcable durante la Edad Media y los Siglos de Oro.

Según el investigador alemán, se trata de

> […] un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa.[2]

Parece ser que fue Homero[3] quien dio origen al tópico en cuestión. Basta con echar una ojeada a la *Ilíada* o a la *Odisea* para reparar en la presencia de un paraje agradable que ya desde sus inicios contaba con los elementos que lo harían universalmente reconocible. Sin embargo, no será hasta la llegada de Teócrito y Virgilio cuando el tópico adquiera una mayor difusión y consolidación; gracias a ambos, el *locus* será el marco indispensable para el desarrollo de la literatura bucólica que estos autores inauguran. Resulta así que, originado por Homero y continuado por Teócrito, Virgilio, Petronio y Tiberiano, entre otros, el motivo que nos concierne adquiere finalmente su configuración esencial, en la que están presentes los siguientes componentes: la eterna primavera; el lugar placentero en el que el árbol, la fuente y el prado son sus principales elementos; el bosque; la alfombra florida y la naturaleza habitada.

Quizás valga la pena que nos detengamos un momento en recordar alguna formulación arquetípica, muy primitiva, para dejar clara su concepción originaria y para que podamos establecer mejor el contrapunto con los demás «lugares» a los que nos referiremos más adelante:

> Por el *fresco*, herboso *valle*, de florido *césped*,
> serpeando iba un *riachuelo* de lucientes guijas.
> En lo alto, al blando soplo de la *brisa*, ondeaban
> los laureles azulados y los verdes mirtos,
> y la muelle grama, abajo, daba lindas *flores*,
> colorados azafranes y azucenas cándidas;
> un perfume de violetas invadía el bosque.
> Entre *flores* y pimpollos, don de *Primavera*,
> presidía la que es reina de color y aroma,

2 *Ibid*., vol. I, pág. 280.

3 Además del clásico libro de Curtius, consúltese también el artículo de María del Carmen Hernández Valcárcel sobre «El *locus amoenus* en la Edad Media Española» (incluido en el *I Simposio Virgiliano* celebrado en la Universidad de Murcia en 1984, págs. 321-40), en el que se nos presenta una rápida revisión del tópico desde sus inicios grecolatinos hasta su utilización por los autores medievales.

la opulenta, la áurea rosa, gala y prez de Díone.
En los *árboles* brillaban gotas mil de aljófar
por aquí y allá corrían, con *murmullo blando*,
*arroyuelos* que arrastraban *cristalinas ondas*.
En las cuevas, verde hiedra se prendía al musgo;
y las *sombras* resonaban con los *dulces trinos*
y gorjeos de incontables pájaros canoros.
El *murmullo del arroyo* se sumaba al canto
de las frondas remecidas por el suave *céfiro*.
El viajero allí se embriaga de perfume y música,
pues hay *aves, río, brisa, bosque, flores, sombra*.[4]

Sin embargo, a pesar de la importancia que el *locus amoenus* adquiere ya en los autores grecolatinos, éstos se limitaron a utilizarlo como mero escenario lírico o incluso como simple objeto poético. No será hasta la llegada de la Edad Media cuando el tópico adquiera unas dimensiones diferentes y de mayor envergadura que las proporcionadas por los autores clásicos. Aparecen entonces significados alegóricos, tanto religiosos como profanos, capaces de trascender el escenario bucólico hacia otras interpretaciones que lo aproximen a la idea del Paraíso Terrenal o del Edén.

Ya en el siglo XI se documentan las primeras manifestaciones medievales del tópico y en el XII aparece contemplado en las poéticas del momento. Según Hernández Valcárcel: «El más antiguo ejemplo en castellano del *locus amoenus* está en el *Poema de Mío Cid*; allí, en el robledal de Corpes, escenario de la afrenta de doña Elvira y doña Sol»[5]. El tópico aparece ya con sus ingredientes definitivos, clara herencia de los modelos clásicos, a la vez que prueba evidente de los intereses «poéticos», antes que históricos o cronísticos, perseguidos por el autor —sin duda, culto— de este cantar de gesta:

[...] entrados son los ifantes al robredo de Corpes,
los montes son altos, las ramas pujan con las núes,
e las bestias fieras que andan aderredor.
Fallaron un *vergel* con una linpia *fuent*,
mandan fincar la tienda ifantes de Carrión (vv. 2697-2701). [6]

---

[4] Se trata de un texto de Tiberiano aportado por Curtius en su obra citada (págs. 281-2). Marcamos en cursiva —en éste y en los textos siguientes— los elementos característicos del tópico.

[5] Art. cit., pág. 324. Naturalmente, a efectos cronológicos, dejamos fuera de nuestro repaso la abundante presencia de elementos de este tipo (prado, fuente, rosa, aves, etc.) en la poesía lírica primitiva (en las cantigas de amigo y en los villancicos), pues su carácter oral y su orientación popular hacen imposible tenerlos ahora en cuenta.

[6] Cito por la edición de Alberto Montaner (Barcelona: Crítica, 1993, pág. 236).

Con todo, aquí parece tratarse más bien del «paisaje épico», propio de leyendas caballerescas, donde se mezcla lo «ameno» con lo «horrible» de la floresta.

Conforme avanza la Edad Media, el empleo del tópico se va haciendo más frecuente, hasta el punto de que ya en el siglo XIII parece haber proliferado, aunque todavía no ha adquirido las nuevas dimensiones que antes mencionábamos. Así, aunque resulte más que discutible, la *Razón de amor* podría ser uno de los primeros textos en castellano que presenta el tópico clásico con una vertiente alegórica; al menos, aquí se pueden apreciar ya los nuevos valores que el *locus* va adoptando. De entrada, la también llamada *Siesta de abril* recoge el tópico en cuestión con un detallismo y precisión que no se echa de menos ni uno solo de sus elementos integrantes por definición:

Sobre un *prado* pus' mi tiesta,
que no m' fiziese mal la siesta;
partí de mí las vistiduras,
que no m' fiziés' mal la calentura.
Plegém' a una *fuente* perenal,
nunca fue omne que vies' tal;
tan grant virtud en sí avía,
que de la *fridor* que d'í ixía,
çient pasadas aderedor
non sintriades la calor.
Todas *yervas* que bien olíen
la fuent çerca sí las teníe:
*ý es la salvia, ý son as rosas,*
*ý el lirio e las violas;*
otras tantas yervas ý avía
que sol nombrar no las sabría.
Mas ell olor que d'í ixía
a omne muerto ressuçitaría.
Pris' del *agua* un bocado
e fui todo esfriado.
En mi mano pris' una flor,
sabet, non toda la peyor;
e quis' cantar de fin amor.
Mas vi venir una doncela,
pues naçí, non vi tan bella;
[...]
mas una *palomela* vi;
tan blanca era como la niev del puerto,

volando viene por medio del *uerto*,
un cascavielo dorado
tray al pie atado.[7]

En efecto, están absolutamente todos los motivos característicos del tópico clásico: *prado, fuente perenal, yeruas, flores, paloma, huerto...*, tal y como conviene, por lo demás, para escenificar el encuentro amoroso que tendrá lugar enseguida.

A pesar de que, a simple vista, podría pensarse que la utilización del tópico en este texto no supone innovación alguna con respecto a lo que hasta el momento habían hecho otros autores, podemos apreciar, al menos, dos diferencias interesantes que nos dan una idea clara de las nuevas dimensiones que el lugar común va cobrando. Por una parte, cabe señalar que se trata, si no de la primera, de una de las primeras veces que se describe el tópico «desde dentro»; es decir: el narrador forma parte de la configuración del mismo, en tanto en cuanto disfruta de la amenidad del *locus*. Según María del Carmen Hernández Valcárcel: «Aquí el poeta es al mismo tiempo protagonista del episodio autobiográfico, y se permite irrumpir con naturalidad en el irreal locus amoenus, gozando de él, de su agua y de sus flores»,[8] hecho este que no se había dado en épocas anteriores, pues el escenario se describía siempre desde fuera, sin que el narrador fuera partícipe del mismo; sin embargo, en la *Razón de amor* es el propio narrador-protagonista quien nos describe el paraje ameno como escenario de sus propias vivencias. Por otra parte, resulta más que llamativo e interesante, a la vez que enigmático, el empleo que aquí se hace de este recurso poético, pues, lejos de limitarse a albergar tópicamente la escena amorosa aludida, servirá también de escenario dialogístico a los *Denuestos del agua y el vino*, por no detenernos en que Venus parece andar de por medio o en la naturaleza mágica de las copas suspendidas en las ramas del olivar / malgranar. Salta a la vista, a todas luces, que estamos ante una utilización del tópico madura e imbuida de resonancias simbólicas, entre profanas y religiosas, entre cultas y populares, entre ortodoxas y heterodoxas…; una utilización, por lo que aquí interesa, que rentabiliza al máximo las posibilidades del recurso, a la vez que augura los usos futuros que se harían del mismo.

Con todo, será Berceo quien sancione el empleo del *locus amoenus* en una dimensión marcadamente religiosa y alegórica. En todo caso, ambos textos dotan al tópico clásico de la virtualidad necesaria para desarrollar una vertiente alegórica que dista mucho de aquellos planteamientos puramente situacionales

---

7 Tomo el texto de Fernando Gómez Redondo (ed.), *Razón de amor*, en *Poesía Española. 1 Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*, Barcelona: Crítica, 1996, págs. 225-35.

8 Art. cit., pág. 332.

propios de su manejo en los orígenes. Lo mismo que el protagonista de la *Razón de amor*, Berceo —decimos— se introduce en el «prado ameno», so capa de romero, para dedicar la *Introducción* de sus *Milagros de Nuestra Señora* a elaborar toda una alegoría de la vida humana basada en el simbolismo mariano aplicable al *locus amoenus*:

> Yo, maestro Gonçalvo de Verceo nomnado,
> yiendo en romería caecí en un *prado*,
> *verde* e bien sencido, de *flores* bien poblado,
> logar cobdiciaduero pora omne cansado.
> Davan *olor* sovejo las flores bien olientes,
> refrescavan en omne las caras e las mientes;
> manavan cada canto *fuentes claras* corrientes,
> en verano bien frías, en ivierno calientes.
> Avién hí grand abondo de buenas *arboledas*,
> milgranos e figueras, peros e mazanedas,
> e muchas otras *fructas* de diversas monedas,
> mas non avié ningunas podridas ni azedas.
> *La verdura del prado, la olor de las flores,*
> *las sombras de los árbores de temprados savores*
> resfrescáronme todo, e perdí los sudores;
> ¡podrié vevir el omne con aquellos olores!
> Nunca trobé en sieglo logar tan deleitoso,
> nin sombra tan temprada, ni olor tan sabroso;
> descargué mi ropiella por yazer más vicioso,
> poséme a la *sombra* de un árbor fermoso.
> Yaziendo a la sombra perdí todos cuidados,
> odí sonos de *aves* dulces e modulados;
> nunca udieron omnes órganos más temprados,
> nin que formar pudiessen sones más acordados.
> Unas tenién la quinta e las otras doblavan,
> otras tenién el punto, errar no las dexavan:
> al posar, al mover, todas se esperavan,
> aves torpes nin roncas hí non se acostavan.[9]

Otra vez, resulta evidente que se están manejando todos los componentes típicos del recurso poético: prado, flores, fuentes de claras corrientes, árboles, sombra y el sonido de las aves... Estos elementos adquieren una dimensión

[9] Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra señora*, edición de Fernando Baños, Barcelona: Crítica, 1997.

religiosa, bien estudiada por la crítica, y de la que mencionaremos solo algunas asociaciones a modo de ejemplo, dado que no es este el tema que nos concierne: asemeja el prado al Paraíso celestial y por ende la Virgen María; las fuentes se corresponden con los cuatro evangelios; los árboles representan los milagros de la Virgen...

Por este camino, que aquí debemos abandonar ya, pues perseguimos el aprovechamiento «narrativo» del tópico antes que el poético, podríamos aportar multitud de ejemplos (de la poesía goliardesca, de los poemas cancioneriles, del Marqués de Santillana, de la misma *Celestina*, etc.), para desembocar en la lírica renacentista. Sin necesidad, pues, de redundar en lo consabido, diríamos que el «paraje ameno» se alza como único escenario literario posible de lo «poético» y de lo «amatorio». Sólo una muestra más, inexcusable por deberse a la pluma de Garcilaso de la Vega, con el subsiguiente relanzamiento del tópico a lo largo y ancho de toda la poesía de los Siglos de Oro:

Saliendo de las *ondas* encendido,
rayaba de los *montes* el altura
el *sol*, cuando Salicio, recostado
al pie d'una alta haya, en la *verdura*
por donde una *agua clara* con sonido
atravesaba el *fresco y verde prado*,
   él, con canto acordado
   al rumor que sonaba
   del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía,
   y así como presente,
razonando con ella, le decía.[10]



Pese a esos antecedentes bien sentados y sobradamente conocidos (que aquí hemos evocado sólo a modo de prehistoria del motivo), en las páginas siguientes nos gustaría ir un poco más allá de lo indiscutible y consabido, pues estamos convencidos de que el «lugar ameno» extiende sus tentáculos más allá de poesías y amoríos retóricos; mejor aún, estamos seguros de que no son solo las corrientes poéticas, bucólicas y eclógicas las que se refugian en este cobijo

[10] Garcilaso de la Vega, *Égloga I*, vv. 43-56, en *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid: Castalia, 1972, pág. 121.

«seudonatural», sino que también lo aprovechan, con no menos frecuencia y abuso, las tendencias de cuño más prosaico: los diálogos, las misceláneas e incluso las supuestas «novelas» ofrecen tantas muestras del tópico —acaso de sucedáneos del mismo— como seamos capaces de rastrear.

Naturalmente, como siempre que hablamos de creadores e imitadores en literatura, no podemos exigir utilizaciones puntillosamente fieles a los modelos, que repitan uno por uno —por su orden y cuenta— los motivos anejos al tópico en cuestión, pero no costará demasiado trabajo identificar lo «ameno» de los «parajes» que vamos a comentar a continuación como procedente del «paraje ameno» que los inspira. Nuestra intención, pues, es la de rastrear «lugares» de esta naturaleza, para poder así conocer cómo es reformulado el tópico, lejos ya de lo puramente estético o de dimensiones alegóricas como las que acabamos de ver. Pues estamos convencidos de que, lejos aún de lo que vendrá a llamarse «novela moderna», los escritores del XVI, en una continua búsqueda por superar los patrones narrativos clásicos, se amparan en los diálogos para dotar de voz a sus textos. Es en este escenario en el que se enmarcan los textos que presentamos a continuación y que nos servirán para defender la idea de que el *locus* juega aquí un papel decisivo, ya que forma parte indisociable de la situación comunicativa; esto es, resulta fundamental para el desarrollo de la narración, creando el enclave narrativo propicio para el diálogo. Para demostrarlo, vamos a repasar algunas muestras de lo más variopinto organizadas por orden cronológico:

## 1. Las etiópicas

Basta con echar un vistazo a *Las etiópicas* (o *Teágenes y Cariclea*), nada menos que la novela clásica de Heliodoro, por antonomasia, para darse cuenta de que las «circunstancias de la narración» tienen muy en cuenta lo «grato» de su escenario cuando Calasiris se dispone a contar a Cnemón la historia de los protagonistas:

> Yo mismo [Calasiris], además, sufro como de dolores de parto por *contárselo a alguien*, y es posible que, como en la leyenda, se lo hubiera narrado a estas cañas, si no me hubiera encontrado contigo [Cnemón]. Pero vayámonos mejor de aquí, de la *ribera del Nilo*, porque *este lugar no es grato para oír una larga narración*, tan quemado como está por el *sol* de mediodía; vayamos a la aldea que ves situada allí enfrente…[11]

[11] Heliodoro, *Las etiópicas* o *Teágenes y Cariclea*, introd., trad. y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos, 1979, libro II, págs. 139-40.

Y por esa vía, costará poco evocar el «sobremesa» o el «alivio de caminantes», los lugares prefijados por las retóricas para el cuento; las «academias literarias» como técnica unificadora de poemas y relatos o el sinfín de títulos amparados en la reunión de conversadores dispuestos a «enunciar» al calor del escenario dialogístico desde el que lo hacen.

## 2. La Arcadia (1504)

Apenas empezamos a hojear la *Arcadia*, la «novela» de Jacopo Sannazaro —fuente de la denominada «novela pastoril» (o de los «libros de pastores»)—, nos topamos, desde la primera línea:

> En la cumbre del Partenio, no humilde monte de la pastoril Arcadia, yace un *delicioso llano*, de no muy dilatada extensión, ya que la situación del lugar no lo consiente, pero tan colmado de *menuda y verdísima hierba*, que si las lascivas ovejas con sus ávidos mordiscos allí no pastaran, se podría en cualquier tiempo encontrar verdor. Donde, si no me engaño, hay *doce a quince árboles* de una belleza tan extraña y desmedida, que cualquiera que los viese, juzgaría que la maestra natura se hubiese esmerado allí en formarlos, con sumo deleite. Estos árboles, algo distanciados unos de otros, y no dispuestos en orden artificioso, ennoblecen sobremanera con su raleza la natural belleza del lugar [...]. Pero entre todos, en el centro, junto a una *clara fuente*, se levanta hacia el cielo el enhiesto ciprés [...]. Estas plantas no son tan decorteses como para impedir totalmente con sus *sombras* que los *rayos del sol* penetren en el *delicioso bosque*, sino que por varias partes tan graciosamente los reciben, que es rara la hierba que por aquéllos no tenga grandísima recreación; y así como siempre agradable morada allí se encuentra, ésta es la *florida primavera* más placentera que en el resto del año.[12]

Ya sabemos que todo el género bucólico merodeará por parajes similares, hasta el punto de que el *locus* en cuestión ha de ser tenido como una de las pocas constantes organizativas de este tipo de libros: antes colecciones de poemas y de novelitas enunciados en el mismo escenario (Tajo, Turia, Henares, etc.) que auténticas novelas. *Arcadias*, *Dianas* o *Galateas* suministrarán cuantos «parajes umbrosos», pues de eso se trata, deseemos.

[12] Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. de Francesco Tateo, trad. de Julio Martínez Mesanza, Madrid: Cátedra, 1993, Prosa primera, págs. 61-4.

## 3. Diálogo de Mercurio y Carón (1528)

Si reparamos, cambiando de tercio, en el *Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, mitad crónica imperialista (Saco de Roma) y mitad retablo medievalizante (desfile de almas), comprobaremos que la corriente erasmista de la primera mitad del XVI también cuida con esmero la cuestión que nos ocupa:

> Mercurio. ¿Ternás tanto espacio para *escucharme*?
>
> Carón. Guiará entre tanto mi lugarteniente la barca, y nosotros, sentados en este *prado*, *podremos hablar* y a las veces reírnos con algunas ánimas que vendrán a pasar.
>
> […] Yo te prometo de informarme muy bien de la primera ánima que viere subir por la *montaña* de cómo habrá vivido. Y agora, pues tan complidamente me has eso contado y tenemos bien proveída la barca, no se te haga de mal contarme lo que entre ese Emperador y Reyes de Francia e Inglaterra ha pasado.[13]

Es verdad que ahora estamos en la falda de una colina, a orillas del Leteo, y que de aquí al «lugar poético» hay cien leguas, pero no es menos cierto que el escenario de la narración es la única técnica capaz de unificar esta descabellada alternancia de noticias históricas y desfile de almas.

Por otra parte, tanto en este caso como en los demás diálogos que mencionemos, el *locus* funciona ahora, según nos ha enseñado la crítica,[14] como elemento esencial de la configuración genérica de esta gran corriente renacentista; hasta el punto de que corre parejo al tema tratado en la obra en una interacción recíproca indisoluble.

## 4. Jardín de flores curiosas (1570)

Mucho más explícitamente, aunque todo induciría a pensar lo contrario, pues se trata de una miscelánea áurea en toda regla, se utiliza el recurso para ubicar la conversación que Antonio, Luis y Bernando mantienen en el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada, donde no echamos de menos ni un detalle de los consabidos:

---

[13] Alfonso de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. de Rosa Navarro Durán, Barcelona: Planeta, 1987, Diálogo I, págs. 10 y 18.

[14] Baste con recordar sólo algún estudio de conjunto: Jesús Gómez Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid: Cátedra, 1988 y Jacqueline Ferreras, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia: Universidad de Murcia, 2003 (en concreto, págs. 183-91).

ANT. Yo, señores, no tengo impedimento ninguno para serviros; y así, está también desembarazada mi voluntad para seguir la vuestra; por tanto, mandarme, que yo obedeceré y cumpliré sin poner excusa.

BER. No es pequeña merced esa para quien tanto la desea; y si sois servido, lo mejor será *sentarnos*, para que, más despacio, podamos recibirla debajo de esta *sombra*, para que el *sol* no nos toque; y aquí podremos oír el *regocijado sonido* que el *agua*, deslizándose con su corriente tan clara como un cristal por las blancas arenas y pizarras, hace, ayudada del *sordo sonido de las hojas de los árboles*, meneadas con el delicado y *sabroso viento*, causando un regocijo y alegría para los que lo estuvieran oyendo.

[…]

LUIS. Por cierto, es tanta la *variedad de las flores y rosas* que están en este pequeño prado, que, mirando cada una por sí, me parece nunca antes haberla visto.[15]

## 5. DE LOS NOMBRES DE CRISTO (1583)

Si pretendemos ofrecer un muestreo significativo, no estará por demás fijarse en *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León, seguramente el tratado ascético más importante de los Siglos de Oro, donde, otra vez, encontramos el tópico y respetado con absoluta escrupulosidad.

Es la *huerta* [*La Flecha*, a orillas del Tormes] grande, y estava entonces bien poblada de *árboles*, aunque puestos sin orden; más esso mismo hazía deleyte en la vista, y, sobre todo, la hora y la sazón. Pues entrados en ella, primero, y por un espacio pequeño, se anduvieron passeando y gozando del *frescor*, y después se sentaron juntos, a la sombra de unas parras y junto a la corriente de una *pequeña fuente*, en ciertos assientos. Nasce la fuente de la cuesta que tiene la casa a las espaldas, y entrava en la huerta por aquella parte, y corriendo y estropeçando, parecía reyrse. Tenían también delante de los ojos y cerca dellos una alta y hermosa alameda. Y más adelante, y no muy lexos, se veya el *río Tormes*, que aún en aquel tiempo, hinchiendo bien sus riberas, yva torciendo el passo por aquella vega. El día era sossegado y puríssimo, y la hora muy fresca.[16]

15 Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, ed. de Giovanni Allegra, Madrid: Castalia, 1982, Tratado primero, págs. 102-3.

16 Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra, 1982 (3ª), Libro I, Introducción, págs. 148-9.

Incluso más, el maestro de la oratoria sacra, recrea el *locus amoenus* con empeños simbólicos evidentes que terminan remitiendo al Paraíso, al Edén y a los demás escenarios relacionables con nuestro «sitio idílico». No cuesta mucho trabajo recordar que ya Berceo jugó en sus *Milagros* con esta dimensión simbólica o alegórica; y según Hernández Valcárcel, el locus en nuestra literatura española «evitando a Garcilaso y sus seguidores [...], el manierismo y el barroco lo retoman para darle connotaciones irreales o simbólicas»[17]. Con independencia de que esto sea cierto, nosotros argumentamos que el empleo del tópico alcanza otras dimensiones que muestran una clara interrelación con las técnicas y experimentos novelescos que se están llevando a cabo durante los Siglos de Oro y que llegarán a su clímax con la más famosa de las obras cervantinas, el *Quijote*.

## 6. Marcos de Obregón (1618)

Y por el mismo camino, aunque por derroteros muy diferentes, podríamos desembocar nada más y nada menos que en la novela picaresca, género poco inclinado a "amenidades" de ningún tipo, que pese a ello no deja de ofrecernos alguna muestra del motivo, por ejemplo en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel:

> Cerradas las puertas del *humilladero* para defensa del *viento* y encendido el *carbón* para la del frío, estaba el *lugar abrigado y apacible*; que el *armonía que el aire hace* con el ruido de los canales, produce una consonancia agradable para las orejas.[18]

Aquí nos sale al paso un perfil nuevo (aunque venía de muy atrás y había sido estrictamente respetado en los diálogos): la dependencia entre el «lugar literario» y la naturaleza de lo tratado. En el *Marcos* atendemos a las relaciones que un escudero bonachón hace de su pasado a un ermitaño; pocos escenarios más idóneos que el abrigo de una ermita para encuadrarlas. Es por ello, que el locus ya no es un mero enclave localizativo en el que, dada su amenidad, mantener una agradable conversación, sino que, como en el caso del *Mercurio y Carón*, determinará, en muchas ocasiones, los temas a tratar y por ende, el universo narrativo.

---

17 *Ibid*., pág. 340.

18 Vicente Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. de M.ª Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid: Castalia, 1980 (2 vols.), vol. I, Descanso noveno, pág. 180.

## 7. Alonso, mozo de muchos amos (1624-1626)

Incluso, es precisamente en ámbitos picarescos donde vamos a encontrar una de las utilizaciones más interesantes del paraje de marras. Nos referimos a las dos partes de la novela del médico segoviano Jerónimo de Alcalá Yáñez: el *Alonso, mozo de muchos amos*. En ambas encontramos sendos aprovechamientos del tópico, mantenido con toda puntualidad y singularmente acoplado al tono confesional y pietista que informa a toda la obra.

La primera parte tiene lugar, como hecho narrativo-dialogístico, en un convento, aprovechando las tardes de recreación que un donado (Alonso) y el Vicario de su convento entretienen conversando a propósito del pasado del muchacho:

> Alonso.—Así es verdad; y que la orden nos da estos días como por asueto, para que en ellos se tome algún alivio, y sirva por descanso de un tan largo y continuo trabajo como se pasa en nuestro convento; y pues la verdura *destos campos nos convida, y Vuestra Paternidad gusta a que algo más libre hable un donado como yo*, sin temor de los celadores y guardas de nuestra religión, y muy por extenso le cuente los varios sucesos míos y trabajosa vida, habré de hacerlo, dando cuenta de quién fueron mis padres, cuál mi patria y motivo que tuve para venir a este santo monasterio, cuyo hábito estimo en más que las telas y finos brocados de los monarcas y príncipes del mundo. A solas estamos en este desierto, y sin testigos que nos escuchen; *defiéndennos del universal padre de los vivientes y de sus rigurosos y ardientes rayos estos copados y frondosos árboles*, que para tener mayor descanso y gusto nuestro y regalo desta siesta, proveyó la naturaleza los *arroyuelos* que vienen despeñándose destos *encumbrados y soberbios montes* que nos cercan. Paciencia tenga vuesa paternidad, pues manda que hable, y escúcheme atento; que si los donados no hablan, yo he de ser esta vez el hablador donado; y dé gracias a Dios que hablo en la soledad, y que no hay paredes que me escuchen; que, en efeto, no teniendo oídos, les faltará lenguas para contar mis faltas.[19]

La segunda, en la misma línea, se ubica en la ermita de San Damián, sirviendo como interlocutor el paciente Cura de San Zoles:

> Cura.— «Sabrá, hermano, que yo soy natural de Lérida, donde hasta agora he asistido en todos mis estudios. Graduéme en aquella universidad de licenciado en los sagrados cánones. Vine a Navarra, adonde el señor obispo

[19] Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera, *Alonso, mozo de muchos amos*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, en *La novela picaresca española completa*, Madrid: Castalia, 2001, Capítulo primero, pág. 867ª.

> me ha hecho merced de darme el curato de San Zoles. Tiene mi iglesia por anejo este santo templo, que en otro tiempo fue casa y recogimiento de los templarios, aunque agora está tan maltratada; en efecto, como edificio antiguo que no se habitaba. Tiene por vecindad este cercano soto, tan abundante de caza como el río de pesca. Y así, yo, como recién venido a este curato, habiéndome, como dicen, tentado la tierra con unas tercianas dobles que tuve todo este verano, aunque algo mejor, determiné para mi convalecencia, venirme a esta su casa, para en ella divertirme unos ocho o diez días; demás que, estando en su compañía, podré asegurarme el haber de estar con mucho gusto. Y ansí, le pido que todas estas noches de ningún modo se descuide de verme; que, dejado aparte que recibiré mucha merced con sus visitas, será muy bien recibido y regalado con lo que hubiere en mi pobre celdilla». En suma he dicho mi vida, y muy a la larga, no succintamente, espero, hermano Alonso, me cuente la suya.[20]

En ambas, salta a la vista que el «locus» se ha elegido cuidadosamente, al dictado de la tradición narrativa, para acoplarlo sin estridencias al «deleitar aprovechando» que se persigue en la novela, y resultaría muy interesante poder analizar el papel narrativo que semejantes escenarios desempeñan en la configuración del conjunto de la novela.

## 8. El coloquio de los perros (1613)

En fin, si todos los caminos conducen a Roma, cuando de usos literarios se trata, todos terminan asumidos y recreados por Miguel de Cervantes Saavedra. Teníamos que dejarlo para el final, rompiendo el muestreo cronológico, para realzar la magnífica utilización que lleva a cabo de nuestro tópico. Lo hace —ya imaginamos—, desde la *Galatea* al *Persiles*, pasando por los *Quijotes* y sin olvidar las *Novelas ejemplares*, pero de manera especialmente sobresaliente en esa «meta-novela» que es el *Coloquio de los perros*, ya sabemos que inseparable de *El casamiento engañoso*.

Buena parte del «intríngulis» de ambos relatos, del fascinante enredo genérico, compositivo y ético que urden, depende precisamente del «locus» que los acoge. Y no porque sea exactamente ortodoxo y ameno, pues resulta un tanto particular desde ese punto de vista, sino porque ha sido diseñado para albergar una literatura inconfundiblemente cervantina: la ensoñación de un alférez sifilítico, en la que dos perros pasan revista satírica a la sociedad áurea. Aquí no cabían prados, fuentes ni trinos, sino precisamente lo que hay:

---

20 *Ibid., Segunda parte*…, Capítulo I, pág. 919 b.

> —Pues lo que ahora diré dellos es razón que la cause, y que, sin hacerse cruces, ni alegar imposibles ni dificultades, vuesa merced se acomode a creerlo; y es que yo oí y casi vi con mis ojos a estos dos perros, que el uno se llama Cipión y el otro Berganza, estar una noche, que fue la penúltima que acabé de sudar, *echados detrás de mi cama en unas esteras viejas*; y, a la mitad de aquella noche, *estando a escuras* y desvelado, pensando en mis pasados sucesos y presentes desgracias, oí hablar allí junto, y estuve con atento oído escuchando, por ver si podía venir en conocimiento de los que hablaban y de lo que hablaban; y a poco rato vine a conocer, por lo que hablaban, *los que hablaban, y eran los dos perros, Cipión y Berganza*.[21]
>
> CIPIÓN.— Berganza amigo, dejemos esta *noche* el Hospital en guarda de la confianza y *retirémonos a esta soledad y entre estas esteras*, donde podremos gozar sin ser sentidos desta no vista merced que el cielo en un mismo punto a los dos nos ha hecho.
>
> […]
>
> mejor será que este buen día, o buena noche, la metamos en nuestra casa; y, pues la tenemos tan buena en estas esteras y no sabemos cuánto durará esta nuestra ventura, sepamos aprovecharnos della *y hablemos toda esta noche*, sin dar lugar al sueño que nos impida este gusto, de mí por largos tiempos deseado.[22]

Pero bien claro está que Cervantes entendió de locus, de amenidades y de rutinas convencionales que de nada servían si de renovar el género novelesco se trataba. Según Charles B. Moore: «El locus amoenus se intercala para que Cervantes haga hincapié en su futilidad literaria»[23]. Como en otras situaciones, Cervantes se hace eco de los usos y tradiciones clásicas para superarlas o reformularlas hasta conseguir de ellos una nueva literatura.



Llegados a este punto, y a la luz de los ejemplos que hemos ofrecido, solo nos queda volver sobre la idea que sugeríamos al inicio de este artículo: el *locus amoenus* clásico entendido como componente fundamental de la trama novelesca de los Siglos de Oro. No hay que olvidar que el siglo XVI se caracteriza por la recuperación de los clásicos grecolatinos: el bucolismo virgiliano, la epopeya,

---

21 Miguel de Cervantes Saavedra, *El casamiento engañoso*, en *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid: Castalia, 1999, pág. 663ª.

22 *Ibid.*, *El coloquio de los perros*, págs. 664ᵇ-65ª.

23 Charles B. Moore, «El carácter conflictivo del *locus amoenus* y de la Edad dorada en el *Quijote*», en *Letras de Deusto*, 13 (1993), págs. 129-35.

la mitología... hasta los tópicos grecorromanos. Entre ellos, el que nos ocupa en estas páginas: ese lugar ameno que nace del autor de la *Odisea*, se asienta con el creador del bucolismo, surge en castellano junto al mayor de nuestros héroes y alcanza al más insigne representante del Mester de clerecía. Es sin duda, un motivo de gran tradición que resurge con fuerza en el siglo XVI, no solo para resucitar su valor clásico, sino como punto de partida (o de llegada, según se mire) de los experimentos narrativos que buscan abrirse paso durante la época áurea. De este modo, el *locus* se convierte en el marco necesario para la narración, para que tenga lugar el acto elocutivo, rodeado de unas circunstancias espacio-temporales que invitan a la confidencia, a la crítica social, a la divagación... y, por supuesto, al amor. Estas circunstancias serán las que determinen la temática, el tono e incluso el registro de lo que se cuenta. Este hecho debe ser estudiado con mayor detenimiento y profundidad, puesto que, estamos convencidos de la capacidad del *locus* para definir y delimitar los asuntos narrados; cuestión que requiere de un análisis más exhaustivo en el que tengan cabida otros textos para establecer una clasificación de la variedad de temas que se dan en este tipo de situaciones espaciales.

En consecuencia, si no andamos errados, el *locus amoenus* se alza, en el conjunto de la literatura de los siglos XVI y XVII, como un lugar literario capaz de albergar en su seno a corrientes poéticas, a tendencias humanísticas y a manifestaciones narrativas. Incluso, parece evidente a todas luces que la novela, tan desasistida de soportes compositivos de naturaleza retórica, también echó mano de este tópico para configurar su propia poética. Al menos, Cervantes, en su afán por experimentar con nuevas fórmulas novelescas, detectó su empleo y no le convenció; quizás descubrió que el universo novelesco que se estaba fraguando necesitaba de nuevos mecanismos narrativos, alejados de las poéticas clásicas.

# 1551: EL PRIMER «INVENTARIO» DE VILLEGAS

Eduardo Torres Corominas
(Universidad Autónoma de Madrid)

La pequeña historia de un libro, el *Inventario* de Antonio de Villegas, ha sido hasta el momento un enigma sin resolver para la crítica. En efecto, las dos ediciones conocidas, salidas de las prensas medinenses de Francisco del Canto en 1565[1] y 1577[2] respectivamente, no permiten reconstruir en su totalidad dicho proceso. Antes al contrario, parecen revelar una trayectoria problemática que se remonta al menos hasta 1551, fecha en la que Villegas inició las gestiones para imprimir su obra. No debió ser tarea fácil: catorce años habrían de pasar hasta tener entre sus manos los primeros ejemplares de la *princeps*.

Pero vayamos por partes. ¿Qué es el *Inventario* de las obras de Antonio de Villegas? Pues, fundamentalmente, un libro impreso que reúne poemas líricos, composiciones de muy diversa entidad cuyo rasgo más sobresaliente es la confluencia de estilos y tradiciones[3]. Así, mientras algunas piezas prolongan

---

1 La edición príncipe, Antonio de Villegas, *Inventario*, Medina del Campo: Francisco del Canto, 1565, se conserva sólo a través de un ejemplar que, a día de hoy, guarda la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura R 2159.

2 La segunda edición, Antonio de Villegas, *Inventario*, Medina del Campo: Francisco del Canto, 1577, corre suerte pareja a la anterior: sólo nos ha llegado un volumen conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, R 7834.

3 Para el estudio de las corrientes poéticas renacentistas remito tan sólo a tres trabajos clásicos: José Manuel Blecua, «Corrientes poéticas en el siglo XVI», en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid: Gredos, 1970, págs. 11-24; Rafael Lapesa, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid: Gredos, 1967, págs. 145-71; y más recientemente, Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid: Cátedra, 1984 (vol. I) y 1987 (vol. II).

*Edad de Oro,* XXIV (2005), págs. 407-433

la veta del metro castellano y su universo conceptual, otras exploran, al modo italiano, los nuevos caminos abiertos por Boscán y Garcilaso. Hacia esos derroteros apunta el neoplatonismo que codifica la experiencia poética, al igual que el sentimiento de melancolía[4], el bucolismo o el amor a los clásicos, que se hace patente en citas, tópicos y recreaciones como la *Fábula de Píramo y Tisbe* o la *Oración de la reina Dido a Eneas*. Pero hay más. Se incluye también una novelita entre sentimental y pastoril, *Ausencia y soledad de amor*[5], y al final del volumen, casi a modo de apéndice, una nueva versión del *Abencerraje*[6], la tercera en el tiempo, que se suma, desde 1565, a las dos ya conocidas por el público: la llamada versión *Crónica* (en las librerías al menos desde 1561) y la adaptación pastoril de la novela, intercalada en la *Diana* de Montemayor por primera vez en 1562[7].

Ha sido precisamente el relato de Abindarráez y Jarifa lo que ha mantenido vivo el interés de la crítica por el *Inventario* de Villegas. Consagrado a lo largo del siglo XX gracias a su superioridad artística, este postrer *Abencerraje* ha terminado por desplazar a los otros del mundo editorial. Algo semejante ha sucedido con el poemario que lo acompañaba en 1565, una y otra vez marginado por los estudiosos de la poesía renacentista y que tan sólo en 1956 ha gozado de una edición moderna[8]. Fue en el seno de una colección para bibliófilos cuya tirada no superó los 250 ejemplares. Nada parecido aconteció, ni mucho menos, a mediados del siglo XVI.

Y es que cuatro siglos y medio no pasan en balde. Por aquellos días, la *Diana* de Montemayor vivía momentos de gloria de la mano del *Abencerraje* pastoril[9].

---

[4] El origen del sentimiento de melancolía en la obra de Villegas fue estudiado por Marcel Bataillon, «¿Melancolía renacentista o melancolía judía?», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964, págs. 39-54.

[5] Esta pieza mereció una edición y estudio aparte de la mano de Francisco López Estrada, «Estudio y texto de la narración pastoril: *Ausencia y soledad de amor*, del *Inventario* de Villegas», *Boletín de la Real Academia Española*, XXIX (1949), págs. 99-133.

[6] El *Abencerraje* de Villegas lo podemos leer en diversas ediciones modernas. La que, hasta la fecha, reúne un estudio más completo es la de Francisco López Estrada (ed.), *El Abencerraje. (Novela y romancero)*, Madrid: Cátedra, 1996.

[7] El mejor estudio de conjunto sobre las tres versiones del *Abencerraje* se debe, una vez más, a Francisco López Estrada, *El Abencerraje y la hermosa Jarifa: Cuatro textos y su estudio*, Madrid: Publicaciones de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1957, donde se recogen todos los textos conocidos hasta aquella fecha.

[8] Edición completa del *Inventario* preparada por López Estrada, cuya tirada consta de 250 ejemplares numerados: Antonio de Villegas, *Inventario*, Madrid: Joyas bibliográficas, 1955-1956.

[9] Quien más y mejor ha estudiado el *Abencerraje* interpolado en la *Diana* ha sido Eugenia Fosalba Vela, *El Abencerraje pastoril*, Barcelona: Universidad Autónoma, Bellaterra, 1990, a quien también debemos un interesante análisis sobre la pervivencia de la tradición sentimental en el *Abencerraje*: Eugenia Fosalba Vela, «La tradición sentimental en el amor de Abindarráez y Jarifa», en *El relato intercalado*, Madrid: Fundación Juan March y SELGC, 1992, págs. 89-97.

Ambas obras habían armonizado a las mil maravillas desde que Francisco Fernández de Córdoba, impresor de Valladolid, introdujera el relato morisco en el cuerpo de la *Diana*. Las más de veinte ediciones que se imprimieron hasta 1599 confirman el acierto de este procedimiento editorial, que convirtió a la novela de Montemayor, con su correspondiente *Abencerraje*, en uno de los libros de entretenimiento más leídos en la España de Felipe II[10]. Mientras, el *Inventario* de Villegas contó tan sólo con las dos ediciones reseñadas, unos 3000 ejemplares aproximadamente, que en el intervalo de doce años se distribuyeron por la Corona de Castilla. Estas cifras no son nada despreciables para un libro de poesía, mas no resisten comparación alguna con los números y la popularidad de la *Diana*. Finalmente, la versión *Crónica*[11], conservada a través de dos ediciones (la *Chrónica* de Toledo, 1561[12], y la *Corónica*, sin fecha ni lugar conocidos), debió disfrutar de una existencia breve a pesar de ser, a primera vista, el más antiguo y original de los *Abencerrajes*. Así, la trayectoria de este texto, deslucido por notables imperfecciones estilísticas, parece truncarse en cuanto la versión pastoril entra en escena, pues su rastro se pierde en 1561 y parece improbable que sucesivas ediciones pudieran ver la luz tras el triunfo arrollador de la *Diana*. Todo indica, por consiguiente, que su período de vigencia fue corto y su proyección muy limitada.

Estos datos, tan simples como clarificadores, demuestran que los hombres del siglo XVI no leyeron el mismo *Abencerraje* que nosotros. También confirman que el éxito y la difusión de cada uno de ellos —*Crónica*, *Diana* e *Inventario*— se explica en gran medida por la fortuna editorial de las obras en que se insertan —una novela pastoril, una recopilación de poemas líricos— cuyo destino, a su vez, viene marcado por los modos de transmisión de los distintos géneros, por su mayor o menor aceptación entre los lectores o, entre otras cosas, por las limitaciones de la imprenta manual y los circuitos de comercialización del libro. En definitiva, por elementos externos al propio texto, totalmente ajenos al criterio y a la perspectiva de un lector actual, que obligan a adoptar un punto de vista

---

[10] La difusión y éxito editorial de la *Diana* fueron objeto de estudio para Maxime Chevalier, «La *Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVI», en *Creación y público en la literatura española*, Madrid: Castalia, 1974, págs. 40-55.

[11] El origen de esta versión, dedicada a Jerónimo Jiménez de Embún, señor de Bárboles, y escrita por un autor anónimo perteneciente a su pequeña corte aragonesa, fue explicado magistralmente en el trabajo de Mª Soledad Carrasco Urgoiti, «Las cortes señoriales del Aragón mudéjar y *El Abencerraje*», en *Homenaje al profesor Casalduero*, Madrid: Gredos, 1972, págs. 115-28.

[12] La edición de este nuevo texto y su cotejo con la *Corónica*, conocida desde tiempo atrás, fue obra de Francisco López Estrada, «El *Abencerraje* de Toledo, 1561», *Anales de la Universidad Hispalense*, XIX (1959), págs. 1-60. A partir de ese momento, y uniendo las dos ediciones, se pudo leer íntegro el relato en su versión primigenia, pues ambos testimonios cuentan con graves lagunas —bien al principio, bien al final— que, afortunadamente, se solventan con la colaboración del otro.

diacrónico y plural si se quiere comprender a ciencia cierta cuál fue la génesis, el sentido o incluso la autoría de la obra. En los últimos años, afortunadamente, han cobrado nuevo vigor una serie de disciplinas auxiliares, como la bibliografía material[13] o la sociología de la literatura[14], que pretenden apoyar al crítico en su ejercicio interpretativo. Su pretensión última: descifrar las claves históricas que explican un fenómeno cultural en un tiempo determinado.

Porque nada puede entenderse fuera del tiempo. En el tiempo se dan las ediciones de una obra, los acontecimientos que motivan su génesis, las formas materiales del libro, los gustos del público, las necesidades y posibilidades técnicas de la imprenta, los canales de distribución comercial de la literatura, las traducciones, las oportunidades de leer o de escuchar un texto, las legislaciones de prensa, los estados de la censura, en fin, un número indeterminado de factores significativos y pertinentes cuya reconstrucción se impone antes de emprender cualquier esfuerzo interpretativo[15]. Miles de páginas se han escrito sin tener en cuenta estos aspectos, miles de hipótesis brillantes han sido elaboradas, con habilidad de equilibrista, sobre modelos teóricos tan esquemáticos como alejados de la realidad. A veces un sencillo documento, una edición perdida o un manuscrito

---

[13] Citaré tan sólo cuatro obras imprescindibles para quien se inicia en la investigación del libro del Siglo de Oro. En primer lugar, naturalmente, el artículo de Jaime Moll, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), págs. 49-107; a continuación, las voluminosas monografías de José Simón Díaz, *El libro español antiguo: Análisis de su estructura*, Kassell: Edition Roberfer, 1983, y la reciente traducción de Philip Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón: Trea, 1999; para terminar con la novedosa revisión del tema ofrecida en Francisco Rico (ed.), *Imprenta y crítica textual en el siglo de oro*, Valladolid: Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, 2001.

[14] La sociología de la literatura se ocupa, fundamentalmente, de analizar la relación de los textos con los lectores de las distintas épocas para comprender, entre otras cosas, cuál fue su difusión o su rentabilidad editorial. Las bases de su metodología fueron expuestas por Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo xvi y xvii*, Madrid: Turner, 1976, y han recibido también comentario por parte de Noël Salomon, «Algunos problemas de las sociologías de las literaturas de lengua española», en *Creación y público en la literatura española*, Madrid: Castalia, 1974, págs. 15-39, y Jaime Moll, «Aproximaciones a la sociología de la edición literaria», en *La edición de textos: Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, págs. 61-8.

[15] Me remitiré tan sólo a un ejemplo circunscrito al tema del *Abencerraje*. Ríos de tinta había generado una confusa variante —el Hermafrodito creado por Ovidio era llamado Troco o Trocho en una cita culta de la novela— sin dar respuesta cabal al asunto. Se buscaban complicadas conexiones con otros textos, cuando las claves se hallaban en la historia. ¿A qué se debería esta confusión de nombres? Sencillamente, a que el texto ovidiano no fue leído por el autor del *Abencerraje* en una edición latina, sino a través de una traducción de la época, *Las Metamorphoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio* de Bustamante (Amberes, 1551), donde el personaje que aparece junto a Salmacis respondía, efectivamente, al nombre de Troco, no al de Hermafrodito. La luz llegó, como tantas veces, de la mano de Marcel Bataillon, «Salmacis y Trocho en el *Abencerraje*», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964, págs. 27-38.

inédito —asideros del tiempo que dormitan en archivos y bibliotecas— son capaces, por sí mismos, de derribar las más altas torres de la especulación intelectiva. No, el texto no es un ente abstracto fuera de su circunstancia. Tampoco la realidad admite moldes demasiado estrechos, es siempre más compleja, más rica, más problemática; no cabe en paradigmas ni en escuelas.

Alentado por esta fe, que permite creer un poco en todo y desde luego en nada a pie juntillas, intentaré, en las siguientes páginas, remontarme en el tiempo y reconstruir las circunstancias que marcaron el devenir de nuestro objeto de estudio, desde los oscuros sucesos de 1551 hasta la consecución de la edición príncipe en 1565. El resultado es un nuevo relato que, aunque no agota, sí resuelve algunos de los interrogantes principales de la pequeña historia de un libro: el *Inventario* de Antonio de Villegas.

Como se ha expuesto ya, son varios los caminos que permiten penetrar en el pasado y tener una noción más clara de las circunstancias que rodearon la creación y difusión de una obra literaria. Desde protocolos notariales a catálogos de bibliotecas antiguas, pasando por procesos inquisitoriales o informes de visitas a librerías, son multitud las fuentes que se han conservado y se hayan a nuestra disposición. El hecho de indagar preferentemente en unas o en otras depende, en último extremo, de las posibilidades que ofrezca el problema puesto sobre la mesa. Me atrevería a decir que existen tantos métodos de investigación como casos por resolver y que no hay una fórmula universal que garantice el éxito de estos trabajos, laboriosos siempre, estériles e ingratos en ocasiones. Para el tema que nos ocupa, los frutos han llegado a través de la documentación oficial generada por la Cámara de Castilla cuando Villegas, allá por 1551, solicitó por vez primera privilegio de impresión para sus poemas. Pero vayamos paso a paso.

El punto de partida, la pista que reveló la posible existencia de estos documentos, fueron las palabras recogidas en los preliminares del propio *Inventario*. Recordaré que estos breves paratextos, ubicados obligatoriamente al comienzo de cualquier libro impreso desde que la pragmática de 1558[16] estableciera nuevas y más restrictivas leyes de imprenta, no son sino el traslado de los papeles que, de forma manuscrita, contenían los trámites oficiales seguidos ante el Consejo de Castilla para la obtención de licencia o privilegio de impresión. En ellos, por consiguiente, puede escucharse la voz de los distintos individuos que intervinieron en el proceso. En primer lugar, la del escribano de dicho Consejo, que anota con precisión los términos de la solicitud presentada por Villegas en 1565:

---

[16] El texto original de la Pragmática de 1558 puede leerse en Cristóbal Pérez Pastor, «*Pregmática de los impresores, impresos y libros*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1559», en *Reales ordenanzas y pragmáticas (1527-1567)*, ed. facsímil, Valladolid: Lex Nova, 1987. Sus repercusiones sobre el libro del Siglo de Oro han sido analizadas profusamente por Jaime Moll, art. cit., 1979; y en un estudio específico por José Manuel Lucía Megías, «La Pragmática de 1558 o la importancia del control del Estado en la imprenta española», *Indagación: Revista de historia y arte*, 4 (1999), págs. 195-220.

C. R. M.

> Antonio de Villegas dice que él compuso un libro de ciertas obras en metro castellano, intitulado *Inventario* de Antonio de Villegas. Y habiendo suplicado el año pasado de cincuenta y uno se le diese licencia para imprimir, Vuestra Majestad se la concedió por su cédula. Y porque no ha usado de ella, suplica a Vuestra Majestad que, rasgando aquélla, se le dé otra de nuevo por ser pasado el término que se le dio.
>
> Que lo vea Fray Francisco de Villalva.

Antonio de Villegas, como se lee, declara haber obtenido ya licencia el pasado año de 1551. Según su testimonio, se le expidió una cédula, ya caducada, de la que no hizo uso. Es decir, por alguna razón, tras superar los trámites burocráticos y la censura, su «libro de ciertas obras en metro castellano» no consiguió pasar de su cartapacio a las letras de molde. Ahora, catorce años después, desea intentarlo de nuevo. Por eso se dirige al Consejo de Castilla y presenta su demanda. Naturalmente, entrega también un original manuscrito[17] copiado por un amanuense que deberá ser revisado por el censor, tal y como manda la ley. Por eso, una vez recibida la solicitud con el volumen adjunto, los miembros del Consejo se lo envían a fray Francisco de Villalba para que certifique su ortodoxia. Su informe es lo que podemos leer a continuación en los preliminares:

> Vi este libro intitulado *Inventario* de Antonio de Villegas.
> No contiene cosa alguna contra nuestra santa fe católica.
> En Madrid, trece de junio de mil y quinientos y sesenta y cinco.
>
> Fray Francisco de Villalva.

Ningún impedimento pone, pues, la censura, que da su visto bueno el trece de junio de 1565. Dos días más tarde el secretario Francisco de Eraso refrenda la real cédula extendida en favor de Antonio de Villegas para que, por espacio de diez años y en el territorio de la Corona de Castilla, pueda imprimir su *Inventario*. De todo ello da cuenta el tercer documento transcrito en los preliminares: el privilegio, que es esencialmente una exclusiva, una merced real que reserva los derechos de impresión a los beneficiarios de la misma. En la mayoría de los casos, son los propios autores, como vemos hacer a Villegas, quienes solicitan privilegio para sus obras. Esto les permite explotarlas comercialmente, las más

[17] Sobre los pocos originales conservados que pasaron por las manos de la censura han investigado Pablo Andrés Escapa y otros, «El original de imprenta», en Francisco Rico (ed.), *op. cit.*, págs. 29-64.

de las veces vendiendo los derechos a un librero o mercader de libros que, tras adquirirlos por un precio razonable, actúa como editor financiando los trabajos de la imprenta. Estos últimos pasos del proceso editorial, no cabe duda, no llegaron a darse en 1551.

Una vez comprendidos en su justo término los preliminares de la *princeps*, el investigador está en disposición de plantearse numerosas preguntas. Para empezar, si acepta que el *Inventario* estaba escrito en 1551 y obtuvo licencia de las autoridades, ¿por qué no se imprimió? Igualmente, sería legítimo cuestionar si, después de catorce años, los contenidos del *Inventario* habrían cambiado y en qué medida. Más si cabe cuando, por cronología interna, somos capaces de deducir que algunas piezas no podían estar compuestas en 1551, como el poema dedicado a la muerte de Carlos V, acaecida en 1558, o el que canta las excelencias del duque de Sessa «yendo a gobernar Italia», responsabilidad política que no asumiría hasta el año de la muerte del Emperador. Así que, ¿cómo sería el *Inventario* de 1551? En tercer lugar, es evidente que la respuesta dada a la pregunta anterior afecta de lleno al problema de la tradición textual del *Abencerraje*, ya que si Villegas lo hubiera compuesto para tan temprana fecha, muy probablemente nos veríamos obligados a reconocerle la autoría y a considerar su texto como el más cercano al original. Por el contrario, si el *Abencerraje* no formara parte de ese volumen inédito, cobrarían cuerpo las hipótesis que consideran a Villegas como un simple refundidor de versiones ajenas. ¿Estaría, pues, recogido el *Abencerraje* en el primer *Inventario*? El hecho de que la balanza se incline en uno u otro sentido condiciona en su totalidad los subsiguientes trabajos filológicos, desde la elección del texto más adecuado para una edición crítica del *Abencerraje* hasta la interpretación de la novela en función de su autoría, fecha de composición y tradición textual. Todo tendría que reconsiderarse de nuevo. En la historia, una vez más, se encuentran las respuestas.

Y la historia nos lleva, inevitablemente, a rastrear las huellas de ese privilegio, concedido a través de una cédula en 1551. Para ello, es necesario conocer cuál era la legislación de prensa vigente por aquellos días. No era otra que la establecida en la pragmática de 1502 por los Reyes Católicos. Decía lo siguiente:

> Por lo cual, mandamos y defendemos a vos los dichos libreros e impresores y mercaderes [...] no seáis osados de hacer, ni imprimir de molde ningún libro de ninguna facultad o lectura [...] sin que primero hayáis para ello nuestra licencia y especial mandato o de las personas que para ello nuestro poder hubieren. Las cuales por estas nuestras cartas declaramos que son las personas siguientes: en Valladolid y Ciudad Real los presidentes que residen o residieren en las nuestras Audiencias que allí residen, y en la ciudad de Toledo el arzobispo de Toledo y en la ciudad de Sevilla el arzobispo de Sevilla, y en la ciudad de Granada y en

> Burgos el obispo de Burgos y en las ciudades de Salamanca y Zamora, el obispo de Salamanca.[18]

Como se puede colegir, la obtención de licencia real, tramitada por los Consejos o por las instituciones delegadas, se convierte, desde ese momento, en requisito imprescindible para imprimir un libro en Castilla. No en Aragón o en las posesiones italianas. Y es que en cada uno de los territorios agrupados por motivos hereditarios bajo una misma dinastía se mantuvo una legislación de prensa distinta, cuya repercusión más evidente fue que las licencias de impresión nunca sirvieron para todos los dominios de la Monarquía. Era preceptivo solicitar una licencia distinta para cada reino. En cualquier caso, con la pragmática de 1502, la Corona consigue un gran avance para sus intereses: todo texto tendrá que pasar por sus manos antes de llegar a las imprentas castellanas. Esto supone un hito en el proceso histórico que llevará al Estado moderno, según avance el siglo XVI, a ejercer un control ideológico cada vez más estrecho sobre sus dominios[19].

Antonio de Villegas, sometido a esta antigua legislación, debió dirigirse en 1551 a alguna de las autoridades facultadas para tramitar licencias en Castilla. La experiencia nos dice, no obstante, que en la mayoría de ocasiones eran los órganos centrales de la Monarquía quienes otorgaban los permisos. Por ello, la investigación ha de probar, en primer lugar, con los fondos del Archivo General de Simancas, donde se guarda, desde su fundación, la documentación oficial generada por la Corona de Castilla.

Es preciso señalar también, antes de pasar adelante, que las licencias solían incluirse tácitamente en los privilegios de impresión y que éstos, desde una perspectiva más general, no eran sino una merced real, una concesión graciosa de la Corona a alguno de sus súbditos. No resultaba fácil, sin embargo, verse tocado por el favor del Rey. Antes era preciso superar los obstáculos de una intrincada burocracia. En primer lugar, era imprescindible que el interesado cogiera papel y pluma para narrar los méritos o circunstancias que justificaban su solicitud. Después, debía canalizarla a través de alguno de los Consejos que,

---

18 Tomado del trabajo de José Martínez Millán, «Aportaciones a la formación del Estado Moderno y a la política española a través de la censura inquisitorial durante el período 1480-1559», en *La Inquisición española. Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid: Siglo XXI, 1980, págs. 537-78.

19 La evolución de la censura y el control ideológico a lo largo del siglo XVI han sido estudiados, entre otros, por Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Madrid: Taurus, 1980; José Martínez Millán, art. cit., 1980; y Virgilio Pinto Crespo en varias publicaciones: «Institucionalización inquisitorial y censura de libros», en *La Inquisición española. Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid: Siglo XXI, 1980, págs. 513-35; *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid: Taurus, 1983; y «Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los siglos XVI y XVII», *Edad de oro*, VIII (1989), págs. 181-92.

junto al monarca, administraban los distintos Estados de los Habsburgo. Ante ellos se presentaba el escrito y en su mismo seno se debatían los extremos de cada demanda. Una vez concluida la reunión del Consejo, el secretario, de forma resumida, trataba personalmente cada uno de los asuntos con el monarca. De esos despachos privados salían los veredictos en uno u otro sentido. Sobra decir que el éxito o el fracaso de estas gestiones dependía, casi absolutamente, de las relaciones personales con que contara cada individuo. Al investigador, por su parte, le ha quedado constancia de todo ello a través de los memoriales de los distintos Consejos, donde se agrupan los documentos producidos en cada caso desde la petición del demandante hasta el fallo real. Son, en consecuencia, valiosísimo testimonio para reconstruir un proceso burocrático.

Entendido el funcionamiento de la administración, puede comprenderse fácilmente que en el Archivo General de Simancas los privilegios de impresión se mezclen, tanto en los legajos de memoriales como en los libros de registro, con prebendas de toda índole, como pensiones, indultos o provisiones de oficios, de forma que resulta casi imposible su localización entre el maremagno de papeles generados en el núcleo de la Monarquía Hispana. La cosa se complica más si cabe cuando se toma conciencia de que, antes de la pragmática de 1554, el Consejo de Castilla no tenía la exclusiva en cuanto a la concesión de privilegios, por lo que es factible imaginar que entre la documentación de otras instituciones se conserve perdido alguno. También es preciso anotar que los privilegios se expedían de dos modos: bien a través de cédulas, bien a través de reales provisiones. No es esta cuestión baladí, pues mientras de las primeras sólo se asienta un breve resumen en los *Libros de cédulas*, de las segundas queda traslado completo en el *Registro General del Sello*. En fin, un complejísimo panorama que completan las inmensas lagunas existentes en los fondos del Consejo de Castilla, el organismo que, por antonomasia, resolvía las cuestiones relacionadas con la impresión de libros en dicho reino.

Pues bien, a pesar de los pesares, en el Archivo General de Simancas se han conservado los documentos donde quedan recogidas todas y cada una de las gestiones llevadas a cabo por Antonio de Villegas en 1551. No ha sido entre los papeles del Consejo de Castilla, en efecto, sino entre los de la Cámara[20], el pequeño organismo encargado de distribuir la gracia real entre los súbditos de la Corona. También, como se infiere, en los asuntos relacionados con los privilegios de impresión. El documento que nos disponemos a presentar, por tanto,

20 Para conocer las funciones de la Cámara de Castilla y su composición en esta época, es fundamental el estudio de José Martínez Millán y Carlos Javier de Carlos Morales, «La administración de la gracia real: los miembros de la Cámara de Castilla (1543-1575)», en *Instituciones y elites de poder en la monarquía hispana durante el siglo XVI*, Madrid: Universidad Autónoma, 1992, págs. 25-45.

es un memorial perteneciente a los fondos de dicha institución. Responde a la signatura: A. G. S., Cámara de Castilla, leg. 318, nº 58.[21]

Lo que hallamos son, exactamente, tres folios doblados y guardados formando un cuadernillo. El que ocupa el interior es un manuscrito, redactado por Villegas de su puño y letra, donde se exponen los contenidos de la obra y se solicita privilegio para su impresión. El segundo folio contiene la respuesta dada por el censor a la Cámara de Castilla tras realizar el escrutinio del texto presentado. El tercero, finalmente, el que envuelve a los otros dos para preservar la unidad del conjunto dentro del legajo de memoriales, recoge las anotaciones del escribano de la Cámara, en las que se detallan las fortunas y adversidades vividas por este primer «inventario» desde su entrega a las autoridades hasta la obtención del privilegio.

Para facilitar la lectura y comprensión de este variado corpus de voces y personalidades, hemos ordenado los fragmentos cronológicamente, de tal manera que se pueda reconstruir el proceso mediante un relato lineal. La transcripción respeta estrictamente la ortografía del original, pero desarrolla las abreviaturas y moderniza la puntuación y acentuación en pos del mismo afán clarificador.

Los trámites se inician, obviamente, con la solicitud efectuada por el autor a la Cámara de Castilla, donde deposita también el original manuscrito. Éstas fueron las palabras empleadas por Villegas:

Muy principales señores:

Antonio de Villegas, vecino de la villa de Medina del
Campo, digo que yo con mucho trabajo de mi per-
sona y algún gasto de mi hacienda e compuesto
~~alguna~~ ciertas obras en verso castellano, parte
de las quales son estas: la *Fábula de Píramo
y Tisbe*, en terçetos, y algunas canciones y sonetos
al modo ytaliano; y en nuestro modo castellano,
una obra que se yntitula *Vidas y muertes y mi-
serias de cortesanos*, y algunas canciones y glosas,
y algunas obras de devoçión y otras obras menudas.
A vuestra alteza suplico las mande ver y emendar, y en
pago de mi trabajo y deseo me mande dar
privilexio para que, por veinte años, yo
o quien mi poder oviere, y no otra persona

[21] El hallazgo de este documento se produjo el 13 de noviembre de 2002 en el Castillo de Simancas. Para su localización fue esencial la colaboración de Isabel Aguirre, Jefa de Sala, muchas de cuyas enseñanzas sobre los fondos del Archivo reproduzco en las líneas de este trabajo.

neguna, pueda ymprimir las dichas obras
en todos estos reinos de vuestra alteza, para lo cual
[...]

Antonio
de Villegas

Tan sólo con estas líneas podemos dar respuesta cabal al primero de los interrogantes planteado por los preliminares: ¿cómo era el «inventario» de 1551? Salta a la vista: era diferente al que saldría de la imprenta catorce años más tarde, tal y como anunciaba la cronología de algunos poemas. Diferente en muchos sentidos. El más trascendente, quizás, el carácter estrictamente poético del volumen. Por ninguna parte se cita ni al *Abencerraje* ni a la lacrimógena *Ausencia y soledad de amor*, y a fe que no habrían caído en el olvido si formaran parte del libro, pues Villegas se cuida de reseñar el título de las composiciones mayores, como la extensa *Fábula de Píramo y Tisbe*, que en 1565 formaría parte del primer *Inventario*.

Pero los cambios no afectan sólo a las novelas: si el «inventario» de 1551 contiene algunos de los poemas que más tarde pasarían a la *princeps*, no es menos cierto que otros todavía no estaban escritos para esa fecha. Debieron ser compuestos, necesariamente, en algún momento entre 1551 y 1565. Era de esperar. La propia génesis de un libro de poemas sueltos invitaba a pensar en ello. De hecho, el *Inventario* de 1577 es también distinto, por la adición de nuevos materiales, a la edición príncipe. Sí, no cabe duda, Villegas es poeta de larga trayectoria. A lo largo de la década de 1540 ya lo encontramos invocando a las musas, compartiendo quizás con su círculo íntimo sus primeros versos. Poco después, animado por la buena acogida que reciben, decide preparar una edición impresa. Entonces llega el momento de reunir papeles y manuscritos acumulados durante años con esmero; es la hora de hacer «inventario» de sus obras[22]. A continuación, y con «algún gasto de mi hacienda», contrata a un amanuense para preparar un original de letra clara. Lo presenta a los miembros de la Cámara y espera su respuesta. Tras obtener licencia de impresión, no usa de ella. Cuando catorce años más tarde retome los esfuerzos para imprimir su obra, ésta ya no es la misma. Han pasado casi tres lustros y su pluma no ha dejado de correr. Nuevos poemas se guardan en su cartapacio: ¿cómo distinguirlos de los anteriores?, ¿cómo no llevarlos a la imprenta? Así nace, esta vez sí, el *Inventario*

[22] Los modos de transmisión de la poesía del Siglo de Oro y la forma de componer estos volúmenes a partir de piezas sueltas, fueron explicados, de forma reveladora, por el insigne bibliógrafo Antonio Rodríguez Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid: 1968. Después otros han seguido sus pasos, como Pablo Jauralde, «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro,* I (1982), págs. 55-64, o el mismo Jaime Moll, «El libro en el Siglo de Oro», *Edad de Oro,* I (1982), págs. 43-54.

de las obras de Antonio de Villegas, en casa de Francisco del Canto, impresor de la noble villa de Medina del Campo. Es el año 1565. Algo parecido acontece doce años más tarde, aunque con alguna salvedad. Esta vez no se recompone la estructura del volumen, sino que se utiliza la primera edición como base y, sólo al final, se añaden las nuevas piezas. Un aliciente más, al fin y al cabo, para los lectores de 1577. El título y la génesis del *Inventario* no permiten otra interpretación. Se explica así, por tanto, que muchas composiciones de la *princeps* no estuvieran escritas en 1551.

Más interesante si cabe es el caso de los poemas que, presentados ante la Cámara en primera instancia, como las *Vidas y muertes y miserias de cortesanos* o las «obras de devoción», nunca serían llevados a la imprenta. A día de hoy son piezas inéditas, quizás perdidas para siempre. Sobre su contenido, sin embargo, podemos elucubrar algunas cosas. Por una parte, todo indica que el poema titulado *Vidas y muertes y miserias de cortesanos* fue, probablemente, una larga composición satírica —destacada por Villegas entre las de metro castellano— ligada hasta el extremo con acontecimientos y personajes contemporáneos, nobles y grandes señores de la Corte de Carlos V que Villegas no tendría muy lejos. Si estamos en lo cierto, sus avatares y debilidades humanas, sus «muertes y miserias», en otras palabras, pasarían a alimentar risas y comentarios a través de estos versos de escarnio. Un poema, en definitiva, con nombres y apellidos, o al menos con apodos y motes, que nos permite postular la cercanía del autor al círculo cortesano, así como su visión crítica de ese mundo intrigante y maquiavélico, cuyos valores, por una u otra razón, no compartiría. ¿O sería, por el contrario, un ataque dirigido por alguien muy implicado hacia los miembros de otra facción cortesana? Nunca lo sabremos, mas queden ahí esos apuntes.

Acerca de las «obras de devoción» no se puede decir mucho más. Tan sólo recordar que hasta el momento no teníamos noticia de estas tentativas poéticas, ensayadas, por otra parte, en un momento especialmente conflictivo en lo que se refiere a las cuestiones del dogma y al enfrentamiento entre confesiones. Estos poemas, de tenerlos a mano, revelarían la sensibilidad religiosa de nuestro autor y serían por ello una excelente piedra de toque para situarlo entre las corrientes espirituales del siglo XVI. Podríamos con ello comprobar, de una vez por todas, si la supuesta heterodoxia o el origen converso de Villegas lo eran tanto. No obstante, en el informe del censor volveremos a tener noticia de ellos. Pero cada cosa a su tiempo.

Aún es preciso comentar las palabras con las que el mismo autor se refiere a su obra. Tras recordar que han sido escritas en lengua castellana, no tarda en anunciar que sus composiciones poéticas pertenecen a dos tradiciones distintas: la del nuevo modo italiano y la del modo tradicional castellano. Mucho se ha escrito sobre el debate iniciado en España tras la introducción del endecasílabo y la poética petrarquista por Boscán y Garcilaso. No es mi propósito entrar en

ese terreno, pero apuntaré tan sólo dos ideas: en primer lugar, que Antonio de Villegas, en la temprana fecha de 1551, tenía plena conciencia de los movimientos poéticos que se hallaban en ebullición y, por consiguiente, podía adoptar una postura razonada ante los mismos; en segundo lugar, es evidente que su decisión no fue decantarse por uno u otro estilo, sino armonizarlos y cultivarlos indistintamente, al margen de disputas y polémicas. El Antonio de Villegas que componía en endecasílabos ya en la década de 1540 es el mismo que, en 1577, aún imprime multitud de poemas de reminiscencia cancioneril.

La alternancia de poemas al modo italiano con otros al modo castellano no es, sin embargo, un procedimiento original de Villegas. En 1543 por primera vez, y ya en 1544 en la propia Medina del Campo, se imprimen las *Obras del Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega: repartidas en quatro libros*. En sus preliminares se especifica que Boscán tenía dividida su obra en los susodichos cuatro volúmenes, cuyo contenido era: «En el primero, las primeras cosas que compuso, que son coplas españolas; y en el II canciones y sonetos a manera de los italianos; y en el III epístolas y capítulos y otras obras, también a la italiana; en el quarto quería poner las obras de Garcilaso de la Vega...»[23]. Esto es, una estructura pensada en función del estilo y la tradición poética de las composiciones. Exactamente el mismo criterio que revelan las palabras de Villegas ante la Cámara, el mismo criterio, en efecto, que pondrá de relieve el *Inventario* de 1565, donde, tras un conjunto de obras dedicadas a la muerte, se agrupan en dos bloques los poemas de estilo tradicional y los de inspiración italiana. Cierra el conjunto una creación de naturaleza diversa: el *Abencerraje*. Creo que estos paralelismos son suficientes para pensar que Villegas tenía en la cabeza, ya desde 1551, un modelo editorial muy concreto, el de los cuatro libros de Boscán y Garcilaso, cuyo eco parece traspasar el marco de lo estrictamente literario.

Y sin embargo, Antonio de Villegas no pudo culminar su empresa en aquella España de mitad de siglo. Nos hallamos en los últimos meses de la regencia de María y Maximiliano de Austria. El príncipe Felipe está en viaje de formación por Europa y el Emperador combate a los luteranos en el Imperio. En la Corte española[24], la

[23] Esta edición ha sido descrita detalladamente por Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1895, págs. 31-5. Existen muchas posibilidades de que fuera la que leyó Villegas.

[24] Desde este momento, seguiremos la evolución de las distintas facciones cortesanas a partir de los trabajos de José Martínez Millán y su equipo de investigación de la Universidad Autónoma de Madrid. Para la historia de la literatura, la relación clientelar de los escritores con respecto a estos grupos de poder y sus patrones es todavía terreno por explorar, más si cabe cuando se considera que, posiblemente, la visión del mundo que proponen numerosas obras de ficción está relacionada íntimamente con unas ideologías y unos intereses cuya manifestación más concreta son estas intrincadas redes de relaciones personales. Para guiarse en este universo de nombres y oficios, el investigador cuenta ya con el amplísimo catálogo de cortesanos de Carlos V: José Martínez Millán, *La corte de Carlos V*, 5 vols., Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, y muy pronto contará con el equivalente para la Corte de Felipe II, que está en prensa.

facción encabezada por Fernando de Valdés y Juan Vázquez de Molina confirma su hegemonía. Heredera del omnipotente secretario Francisco de los Cobos, este grupo de poder impone su ideario de intransigencia a la vista de todos[25]. Y no es esta cuestión menor. Si hacemos memoria, observaremos que muchos de estos personajes, en efecto, fueron responsables de la cerrazón y el repliegue cultural de España a lo largo del siglo XVI. Los síntomas de su política se acusan ya desde las primeras prohibiciones de Erasmo, en torno a 1535, prosiguen con la pragmática de 1554 y la adopción de los índices de libros prohibidos publicados en Lovaina —1540, 1547 y 1551— y culminan con la Pragmática de 1558 y el *Índice* de Valdés de 1559, ya enteramente original, que regularán la cultura española en tiempos de Felipe II. Con los personajes que alentaron este clima, dicho queda, fue a dar el poemario de Villegas. Es más, el propio Juan Vázquez de Molina, uno de los más prominentes patrones de dicha facción, era el secretario de la Cámara de Castilla en 1551. Más adelante veremos cómo, en el ejercicio de su cargo, participa en la tramitación de la licencia. Por todo ello, no debió ser muy condescendiente el censor que examinó, por encargo de los anteriores, el original presentado por Villegas. Recibió el manuscrito inmediatamente después de la vista celebrada por los miembros de la Cámara de Castilla el 7 de marzo de 1551, en la que se leyó la solicitud del autor. Así ha quedado escrito en el reverso de ese mismo folio:

> Fray Phelipe de
> Urriés o fray Pedro de
> Soto
>
> Véase.
>
> Esto se respondió en Valladolid, en la vista
> de siete de março de 1551:
>
> que el padre fray Phelipe
> de Urriés lo vea.

Se encomienda, pues, la labor de censura a fray Felipe de Urriés, un clérigo al servicio de la Cámara de Castilla, de quien se conserva el informe en un segundo folio de su puño y letra. Dice lo siguiente:

[25] El resumen más accesible de la trayectoria de estos grupos de poder y sus respectivos períodos de hegemonía, se encuentra en José Martínez Millán, *Felipe II (1527-1598). La configuración de la monarquía hispana*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998.

> Yo e visto el libro de Antonio de Villegas.
> Hablando en cosas de Dios tenía algunas impropiedades. Ya las enmiendo y quedan buenas.
> Tres coplas que también offenden van borradas.
> Todo lo demás se puede emprimir sin escrúpulo.
>
> Fray Felipe
> de Urriés

No ha quedado sin mancha el «inventario» después de su primer examen. Varias composiciones no pasan el filtro de fray Felipe de Urriés. Como es lógico, donde más carga la mano es en las cuestiones religiosas. Mas, ¿qué serían esas impropiedades al hablar en cosas de Dios?, ¿tendrían esos errores alguna relación con las citas del Antiguo Testamento que se suceden en los poemas conservados? Entramos, una vez más, en el terreno de las hipótesis. Villegas no incluyó sus «obras de devoción» en el *Inventario* impreso. Por esta razón, se abre un extenso abanico de posibilidades: ¿serían reminiscencias de judaísmo?, ¿atrevimientos místicos de profunda espiritualidad?, ¿proposiciones polémicas de origen erasmista?, ¿simples vulgarizaciones del fenómeno religioso?[26] Es imposible saberlo. Sugerente parece, en cualquier caso, la interpretación de estos hechos como indicio de una vivencia religiosa intensa e intimista, propia de conversos y heterodoxos, que sería perseguida cada vez con más saña en la España del siglo XVI. Una manera de sentir la espiritualidad opuesta a la devoción formalista —indulgencias, ayunos y adoración de santos— de los cristianos viejos, que el mismo grupo de Vázquez de Molina y Fernando de Valdés —el de los autos de fe contra los protestantes castellanos, el del *Índice* de libros prohibidos— trataba de imponer por aquellos días como instrumento de control político y social para la Monarquía. Demasiado se había perdido en el Imperio por culpa de la diversidad religiosa. Villegas parece sufrir las consecuencias en sus propias carnes. Pero dejémoslo ahí. Ésta es sólo una posible lectura.

Además, el censor confirma que «tres coplas que también ofenden van borradas». Muy probablemente formaran parte del misterioso poema *Vidas y muertes y miserias de cortesanos*, cuya temática y tono descarnado podemos intuir. A fray Felipe de Urriés no debió parecerle conveniente que ciertas ofensas mancharan

---

[26] La diversidad de corrientes espirituales del siglo XVI fue cuestión planteada ya en las múltiples ediciones del clásico de Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, y no han cesado de surgir voces que han ido desbrozando el camino, entre las más destacadas, la de Eugenio Asensio, «El erasmismo y las corrientes espirituales afines», *Revista de Filología Española*, XXXVI (1952), págs. 31-99.

el buen nombre de algunos cortesanos. Por eso elimina esas coplas de raíz. Significativamente, tampoco este poema saldrá a calle en la edición impresa.

En principio, el proceso se habría completado. La Cámara de Castilla, una vez depurado el texto de impropiedades, no tendría ninguna razón para denegar el privilegio. Y sin embargo el proceso se prolonga de manera sorprendente. Podemos seguirlo a través de las anotaciones efectuadas por el escribano de la Cámara, que recoge en el folio externo del memorial cada paso del procedimiento administrativo. Así resume lo acontecido hasta el momento:

> Antonio de Villegas, vezino de Medina del Campo, hizo relación que él ha compuesto çiertas obras en verso castellano suplicando se mandasse que él y no otra persona alguna lo pudiese imprimir por tiempo de diez años. Mandósse que lo viese fray Felipe de Urrias, colegial del colegio de San Pablo desta villa; el qual la ha visto y dize que algunos metros que tractan de cosa de Dios tenía algunas impropiedades, las quales ha enmendado y quedan buenas, y también tres coplas que no eran buenas las ha quitado y que todo lo demás se puede imprimir sin escrúpulo. Torna a suplicar el dicho Antonio de Villegas se le conceda la dicha licencia.

Villegas insiste en su demanda porque los miembros de la Cámara no acaban de pronunciarse al respecto. Se resisten a concederle la licencia. Hay algo raro, algo que no funciona. Por eso, la Cámara recurre a un procedimiento excepcional: pedir la opinión del Consejo de Inquisición:

> Que se vea en el Consejo de la Inquisición.

Desean un segundo examen de los poemas. Probablemente, debieron sospechar que algo herético o peligroso se escondía en los versos de Villegas. Al fin y al cabo, los poemas ya habían superado el primer escrutinio. A la luz de estos hechos, cobra cuerpo la hipótesis que asociaba a Antonio de Villegas con las corrientes heterodoxas de su época. O quizás no fuera tanto. ¿Exceso de celo, quizás, por parte de las autoridades? ¿Una muestra más del clima cultural de su tiempo? Es difícil precisar la respuesta. Puede que hubiera un poco de todo.

En este punto, si se ha seguido el relato con atención, esperaríamos escuchar la voz del Consejo de Inquisición emitiendo su juicio sobre el libro. Y sin embargo no es así. La Suprema calla. No quiere comprometerse por escrito. Por ello, es de nuevo el autor quien toma la iniciativa. De su insistencia son claro testimonio las siguientes líneas:

> Dize el dicho Villegas que esta petición
> se presentó en Consejo de Inquisición y visto se quitó y restó lo que va restado y quitado y los del dicho Consejo bolvieron el libro sin hazer declaraçión alguna porque dizen que no la suelen hazer y remittiósse a Pedro de los Cobos para que de palabra lo diga así a quien se lo preguntare.

Villegas es quien transmite a la Cámara el resultado del segundo examen, llevado a cabo en el Consejo de Inquisición. Allí se vio una vez más el libro, pero las conclusiones no dejaron de ser las mismas: lo devolvieron tras haber extirpado de su cuerpo los mismos materiales señalados por fray Felipe de Urriés en primera instancia. No obstante se abstienen de hacer declaración alguna, como es su costumbre. Para terminar, entregan el libro a Pedro de los Cobos, quien desde 1545 se ocupaba del papeleo en la Cámara de Castilla. Él es quien de palabra deberá informar al que preguntare sobre el caso.

En definitiva, poco o nada han avanzado las gestiones en el Consejo de Inquisición. Y es que la Suprema parece ya atenerse a la normativa que entrará en vigor tres años más tarde, en 1554, cuando la Pragmática de Carlos V y Felipe II establezca que sólo el Consejo de Castilla tendrá autoridad para conceder licencias de impresión. Desde esa fecha ambas instituciones deslindan con nitidez sus respectivas funciones en el control ideológico de la sociedad: mientras el Consejo de Castilla será el encargado de revisar las obras antes de conceder, en exclusiva, las correspondientes licencias, el Consejo de Inquisición se reserva el derecho de ejercer la censura a posteriori, una vez publicado el libro. La Inquisición es consciente de que una aprobación otorgada por sus miembros supondría un salvoconducto inviolable para cualquier texto, que no podría ser censurado después sin caer en contradicción. Por eso procuran inhibirse en el caso del «inventario»: aceptan la labor realizada por el censor de la Cámara de Castilla y devuelven el libro sin dar testimonio por escrito de su veredicto: el poemario de Villegas sería susceptible de sufrir un nuevo examen en el futuro si las circunstancias históricas y una denuncia formal lo justificaran.

A pesar de todo, parece que los esfuerzos de Villegas no han caído en saco roto. La Cámara se moviliza por fin y se dirige al Consejo de Inquisición para confirmar la información facilitada por el poeta. Y no es otro que su secretario, el poderoso Juan Vázquez de Molina, quien recibe de primera mano la resolución. Una vez más, los consejeros de la Suprema evitan dejar constancia escrita de sus actuaciones:

Que se vea la declaración del Consejo de Inquisición.

Dizen los del Consejo de la
Inquisición que bien se puede imprimir este libro. Y a Joan
Vázquez se le dijo de palabra.

El caso ya está visto para sentencia. La última línea del memorial no deja lugar a dudas: finalmente, las autoridades permiten la impresión del libro tras eliminar lo reseñado por fray Felipe de Urriés y recibir la confirmación verbal del Consejo de Inquisición. La Cámara de Castilla es quien concede la licencia a través de una cédula. Antonio de Villegas no mentía, pues, en los preliminares de 1565:

Que quitando lo que se mandó, se imprima.

A partir de este momento perdemos el apoyo de la documentación oficial. Quedan por resolver, sin embargo, algunas de las cuestiones fundamentales del problema: ¿por qué no se imprimió el «inventario» de 1551?, ¿cómo se explica la inclusión de un tercer *Abencerraje* en el *Inventario* de 1565?

No es fácil dar respuesta a la primera pregunta. Los hechos invitan a postular al menos dos reconstrucciones alternativas de la historia: por un lado, es posible que Villegas renunciara, tras los obstáculos presentados por las autoridades, a publicar su libro; por otro, también lo es que no encontrara editor, alguien dispuesto a comprarle el privilegio para costear una edición poco rentable. En ambos casos, el *Inventario* de 1565 aporta información que podría confirmar uno u otro extremo.

Si Villegas hubiera renunciado voluntariamente a publicar su «inventario» habría sido por miedo, por temor a posibles represalias debidas a la heterodoxia de sus versos. Recordemos que la Inquisición tenía las manos libres para actuar y que los poemas sólo obtuvieron licencia real tras superar dos niveles de censura. El cariz de los tiempos tampoco animaba a aventuras intelectuales demasiado arriesgadas: ese mismo año se publica un nuevo índice de libros prohibidos y se realiza una visita a las librerías para vigilar la distribución de textos peligrosos. Por este motivo, quizás, en las sucesivas ediciones del *Inventario*, Villegas renuncia a publicar tanto los poemas de devoción como las *Vidas y muertes y miserias de cortesanos*, justo las composiciones que habían sido señaladas por la censura. Querría ahorrarse problemas. Por eso se abstuvo de presentarlas ante el Consejo de Castilla en 1565. En el mismo sentido se podría interpretar la

utilización del escudo real en la portada, así como la dedicatoria al Rey, Felipe II, colocada al final de los preliminares de la *princeps*. Serían la mejor manera de manifestar su ortodoxia. De hecho, tras el carácter tópico de sus palabras parece intuirse cierta sensación de temor que cobra nuevo sentido cuando se conoce la trayectoria del *Inventario*:

> Este Inventario, que hicieron mis males de mis bienes, muy alto y muy poderoso Señor Rey nuestro, huido y amenazado de la murmuración, señora de la gente, se acoge, ofresce y consagra a Vuestra Real Magestad como a lugar sagrado donde no pueda prender. Rescíbale y haláguele como a niño tan pequeño, porque con su grandeza crezca y medre, con su próspero ingenio, entienda y hable, y con ambas cosas viva seguro y honrado.
>
> Vasallo de Vuestra Majestad Real.
>
> Antonio de Villegas.

La dedicatoria y el escudo real son el mejor símbolo de sometimiento y respeto a los valores de la Monarquía Católica. Villegas se acoge a ellos, literalmente, para proteger su obra de la murmuración, de las malas lenguas que cuestionan la honestidad de su contenido. Así habría acontecido todo si en verdad fuera el miedo lo que detuvo al autor en 1551.

Pero existe una segunda posibilidad: que ningún librero o mercader de libros, los editores de la época, se hubiera decidido a adquirir el privilegio, esto es, los derechos de impresión, por considerar que no sería muy económica la financiación de un libro con escasa acogida entre los lectores[27]. En cualquier caso, no fue por falta de medios: el negocio editorial en Medina del Campo[28] —villa en la que acontece toda la historia— ya estaba en pleno apogeo a la altura de 1551, como

---

27 Algunos ejemplos de obras que no encontraron sitio en el mercado editorial fueron analizados por Anastasio Rojo Vega, «Manuscritos y problemas de edición en el siglo XVI», *Castilla: Estudios de literatura*, 19 (1994), págs. 129-58.

28 El mundo editorial en Medina del Campo ha recibido interesantes estudios que facilitan sobremanera el trabajo del investigador. Es clásica ya la obra de Pérez Pastor, *op. cit.*, 1895, que se ha visto completada en los últimos años por la de Vicente Bécares Botas y Alejandro Luis Iglesias, *La librería de Benito Boyer: (Medina del Campo, 1592)*, Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 1992, y sobre todo por la de Anastasio Rojo Vega, cuya investigación, centrada en los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Valladolid, está desvelando los entresijos del negocio del libro en Medina del Campo. De sus publicaciones, nos interesan especialmente para el presente trabajo: «El negocio del libro en Medina del Campo, ss. XVI y XVII», *Investigaciones históricas*, 7 (1987), págs. 17-26; «Los grandes libreros españoles y América», *Cuadernos hispanoamericanos*, 500 (1992), págs. 115-32; y «Comercio e industria del libro en el noroeste peninsular: siglo XVI», en *El libro antiguo español*, II, Salamanca-Madrid: Ediciones de la Universidad, Biblioteca Nacional, 1992, págs. 425-30.

demuestran las diecisiete librerías, agrupadas entre la Puerta de Ávila y la calle de la Carpintería, que fueron visitadas por el Santo Oficio ese mismo año. Cierto es que muchos de los mejores líricos del siglo XVI nunca vieron en letras de molde sus estrofas. Cierto es que los libros de poesía no eran de los más vendidos y que otros géneros de entretenimiento, como las novelas de caballerías, gozaban de mayor popularidad. Pero también lo es que no dejaron de imprimirse textos poéticos en la ciudad de las ferias a lo largo de las dos décadas anteriores. De ello ha quedado constancia en los estudios bibliográficos que registran, entre otras ediciones, unas *Coplas de Mingo Revulgo* (1542) o los citados volúmenes de Boscán y Garcilaso (1544). Por lo tanto, la impresión del primer «inventario» tampoco habría sido un fenómeno excepcional. No obstante, algunas actuaciones llevadas a cabo en 1565 refuerzan la hipótesis de que el poemario original no contaba con suficientes atractivos. No me refiero a la adición de más versos, algo natural por la propia génesis de un libro al que hoy llamaríamos antología o volumen de obras completas, sino por la inclusión de un nuevo *Abencerraje*, tercera versión de un texto sobradamente conocido, que reforzaría, sin ninguna duda, las posibilidades comerciales de un cancionero necesitado de mayores encantos. El mero hecho de recurrir a estos procedimientos para sacar adelante la edición revelaría unas carencias que, según esta segunda hipótesis, habrían impedido la publicación de la obra, por falta de editor, en 1551. Sólo ahora, muy mejorada y ampliada, también con materiales ajenos, tendría posibilidades de constituir un producto editorial rentable.

Siendo ambas hipótesis posibles, creo que la interpretación más acertada es la que toma algo de las dos e incluye un factor adicional, seguramente decisivo: la situación personal de Villegas ante el nuevo contexto político y cultural de 1565. Pero retomemos el hilo desde el principio: corre el año 1551 y la Cámara de Castilla por fin ha concedido privilegio de impresión a un joven poeta que busca alcanzar la gloria literaria. Las gestiones burocráticas, sin embargo, se han alargado en exceso y está agotado. Teme sanciones futuras. Por ello desiste de publicar sus poemas, los guarda con tristeza y espera mejor ocasión. La sombra de heterodoxia que se cernía sobre ellos invita a ser prudente. El momento histórico es verdaderamente conflictivo: la facción cortesana de Vázquez de Molina y Fernando de Valdés, hegemónica en aquel tiempo, no está dispuesta a tolerar el más mínimo desliz ideológico. No, Villegas no quiso problemas. Si hubiera deseado publicar su libro tarde o temprano lo habría conseguido, aunque fuera en una pobre edición a su costa. Eran otros los motivos que lo frenaban. Motivos que desaparecen en 1565. Hay otros aires en la corte de Felipe II: Ruy Gómez de Silva[29] y el secre-

[29] Los orígenes y el ascenso político de Ruy Gómez de Silva han sido presentados por José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, «La formación de un privado: Ruy Gómez de Silva en la Corte de Castilla (1526-1554)» en *Felipe II (1527-1558): Europa y la Monarquía Católica*, vol. I, tomo I, 1998, págs. 379-400.

tario Francisco de Eraso[30] han desterrado a los anteriores patrones. Ejercen el control del Estado al frente de un nuevo grupo de poder, el partido ebolista[31], cuyo ideario se asocia al humanismo, a las formas de devoción interiorista y a la tolerancia entre culturas. También a una postura de transigencia y conversión pacífica de los moriscos de Granada[32], encarnada por la figura del mismísimo capitán general de aquel Reino, el marqués de Mondéjar, quien era a la sazón uno de sus más firmes partidarios. Atrás ha quedado la oscura década de 1550, jalonada de medidas represivas cuyos ecos sobrepasarán con creces las fronteras del siglo XVI. Los nuevos tiempos parecen más propicios para Villegas. Quizás cuente ahora con influyentes amigos en la Corte, valiosas relaciones personales de las que poder echar mano en momentos de necesidad. Las páginas del *Inventario* parecen confirmar estas afinidades políticas: varias composiciones están dedicadas, expresamente, a ensalzar figuras prominentes de esta facción, como el duque de Sessa o la princesa doña Juana, regente de Castilla y ejemplo de espiritualidad para sus súbditos. No obstante, la prueba irrefutable de su cercanía a estos círculos cortesanos la tenemos al comienzo del libro, una vez más en los preliminares. Al pie del privilegio reza lo siguiente: «A suplicación de Antonio Gómez de Eraso». Y ahora sí, no caben más lecturas: el hijo del todopoderoso secretario Francisco de Eraso, una de las cabezas visibles de los ebolistas, es quien intercede por el poeta y en su nombre suplica la concesión del privilegio ante el Consejo de Castilla. Antonio de Villegas y Antonio Gómez de Eraso[33] mantenían una estrecha relación personal. Eran amigos y pertenecían a la misma facción. Como no podía ser de otra forma, Francisco de Eraso refrenda el privilegio. Todo queda en familia. Villegas fue uno de los seguidores del príncipe de Éboli, no hay duda. Al amparo de su protección, tras catorce años de espera, ha llegado por fin el momento propicio. La imprenta de Francisco del Canto tardará pocos meses en sacar a la calle los primeros ejemplares de la *princeps*.

---

[30] La trayectoria del secretario Francisco de Eraso puede seguirse en el artículo de Carlos Javier de Carlos Morales, «El poder de los secretarios reales: Francisco de Eraso», en *La corte de Felipe II*, Madrid: Alianza, 1994, págs. 107-48.

[31] El estudio del partido de Éboli ha sido emprendido por José Martínez Millán, «Grupos de poder en la corte durante el reinado de Felipe II: la facción ebolista, 1554-1573», en *Instituciones y elites de poder en la monarquía hispana durante el siglo XVI*, Madrid: Universidad Autónoma, 1992, págs. 137-97.

[32] El devenir de los moriscos en la España del siglo XVI puede seguirse en Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*: Madrid: Revista de Occidente, 1978. Sobre las distintas posturas adoptadas en la Corte frente a los moriscos del Reino de Granada, José Martínez Millán, *op. cit.*, 1998.

[33] Antonio Gómez de Eraso fue hijo natural del secretario Francisco de Eraso. Era por estas fechas un joven cortesano a quien su padre estaba introduciendo en la administración a través de su oficina, tal y como se recoge en la pequeña biografía ofrecida por José Martínez Millán, *op. cit.*, 1998, págs. 367-8 y 386.

De ellos se ha eliminado cualquier obra de contenido dudoso —las «obras de devoción» y las *Vidas y muertes y miserias de cortesanos*—, mientras perviven otras que ya estaban compuestas en 1551, como la *Fábula de Píramo y Tisbe*. También es obvio que se añaden nuevos materiales originales —los poemas de circunstancia y *Ausencia y soledad de amor*, cuando menos— y que se busca la protección real con el escudo de la portada y la dedicatoria a Felipe II. No parece tan clara la procedencia del *Abencerraje*. En este punto, esbozaré tan sólo mi criterio sobre cuestión tan ardua, que desde luego merece estudio aparte.

Como vimos, la tradición textual de la novela se complica con otras dos versiones que circulaban ya desde hacía años. El cotejo de los tres textos no aclara la situación, pero al menos demuestra que se dio un caso de contaminación en algún punto, esto es, una mezcla, un híbrido entre dos ramas del *stemma*. La lógica[34] y la historia inducen a pensar que fue Villegas el último y mejor de los refundidores, el que tuvo a su disposición al menos las dos ediciones conocidas y pudo componer su *Abencerraje* tomando de aquí y de allá, corrigiendo unas veces, añadiendo en otras. Probablemente él fue el encargado de llevar a cabo la tarea, mas no de idearla. Pienso más bien en quienes vivían de los libros y habían de asumir los riesgos económicos de la edición. Para ellos, el éxito logrado por la *Diana* tras la interpolación de la novela morisca no habría pasado desapercibido. Aquí entra en juego el olfato editorial de los hermanos del Canto, Francisco y Mateo, impresor y librero respectivamente, quienes conocían bien el gusto del público y sabían que el éxito o fracaso de sus actividades dependía, en gran medida, de satisfacer sus demandas. Por eso pienso que, casi con toda seguridad, se debe a ellos la idea de preparar un tercer *Abencerraje* para añadirlo, como aliciente de probada eficacia —tenían delante el modelo de la *Diana*—, a unos poemas de Villegas que quizás por sí mismos no sedujeran a los lectores. Encargan al propio autor la refundición del texto y él lo hace conforme a sus criterios estéticos e ideológicos. Por eso se depura el sistema conceptual de la

---

34 La hipótesis más lógica para resolver el problema textual del *Abencerraje* es la expuesta, de manera tan sencilla como convincente, por Keith Whinnom, «The Relationship of the three texts of *El Abencerraje*», *The Modern Languaje Rewiew*, LIV (1989), págs. 507-17. Posible, aunque poco probable, me parece la defendida por Fosalba Vela, *op. cit.*, 1990, que sitúa un eslabón perdido —una *Crónica* depurada— como texto base de las versiones *Diana* e *Inventario*. Totalmente inconcebibles, más si cabe después del presente trabajo, me resultan las de López Estrada, *op. cit.*, 1957 y Marcel Bataillon, art. cit., 1964, que consideran al de Villegas como el primero y más original de los *Abencerrajes*. Creo que ambos yerran por someter su juicio a diversos apriorismos: el primero, considerar que el mejor texto es siempre el más antiguo, razonamiento que les induce a forzar la primogenitura del *Inventario*. Segundo, concebir la obra de arte como el producto estético de un autor genial que la da de una vez en su forma más acabada, sin contemplar que la trayectoria editorial de la novela invita a razonar de modo contrario: un texto prometedor pero lleno de imperfecciones —la *Crónica*— es mejorado, en sucesivas ocasiones, atendiendo a determinados criterios estéticos, ideológicos y editoriales —*Diana* e *Inventario*—. El *Abencerraje* sería, en el estricto sentido de la palabra, una obra construida en el tiempo.

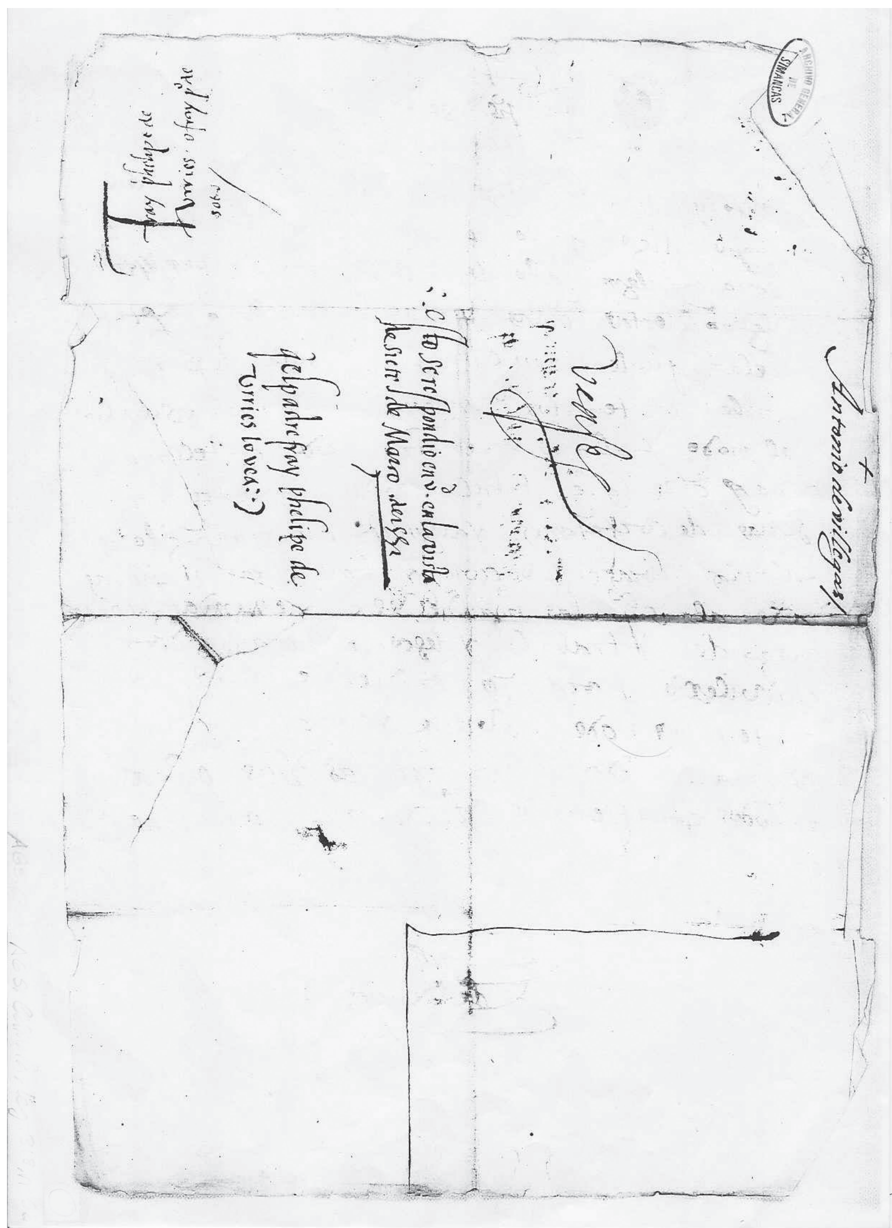
novela y brillan con luz renovada las ideas de tolerancia y libertad propias del mejor humanismo[35], las mismos que en la Corte encarnaba el partido de Éboli. Todo cobra sentido en la historia. Sólo de este modo se explica la génesis y el sentido del *Abencerraje* que cierra el *Inventario*.

Hemos venido a parar muy lejos. Las posibilidades que ofrecen los nuevos documentos abren de par en par las puertas de la investigación. Un memorial de la Cámara de Castilla, un cuadernillo de apenas tres folios, es capaz de contar, con precisión certera, un relato empolvado desde hace cuatrocientos años. Algunas preguntas han hallado respuesta, otras nuevas esperan en el túnel del tiempo. Quizás aún haya más, nunca se sabe, esperando la luz en los archivos: ¿Quién sería Villegas?, ¿qué relación tendría con la Corte? Pero, en fin, baste por el momento, pues esa será otra historia.

[35] Los valores estéticos y el sentido del *Abencerraje* de Villegas han sido resaltados por la crítica en repetidas ocasiones. Citaré los trabajos de interpretación fundamentales: Francisco López Estrada, con varios artículos que suma a sus ediciones y obras de conjunto: «Sobre el cuento de la honra del marido defendida por el amante, atribuido a Rodrigo de Narváez», *Revista de Filología Española*, XLVII (1964), págs. 331-9; «Tres notas al *Abencerraje*», *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), págs. 265-73; y «Rodrigo de Narváez, Alcaide de Antequera, vencedor de sí mismo», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada: Universidad, 1989, II, págs. 261-71; Claudio Guillén, «Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*» (1965), en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona: Crítica, 1988, págs. 109-53; Conrado Guardiola, «*El Abencerraje y la hermosa Jarifa*. Estudios de la estructura», en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza: Universidad, 1972, págs. 163-74. Joaquín Gimeno Casalduero, «*El Abencerraje y la hermosa Jarifa*: composición y significado», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI (1972), págs. 1-22; Pedro R. León, «Cortesía, clave del equilibrio estructural y temático en el *Abencerraje*», *Romanische Forschungen*, 86 (1974), págs. 255-64 y Antonio Rey y Florencio Sevilla, «Contexto y punto de vista en el *Abencerraje*», *Dicenda*, 6 (1987), I, págs. 419-28.




*«A.G.S., Cámara de Castilla, leg. 318, nº 58, fol. 1».*



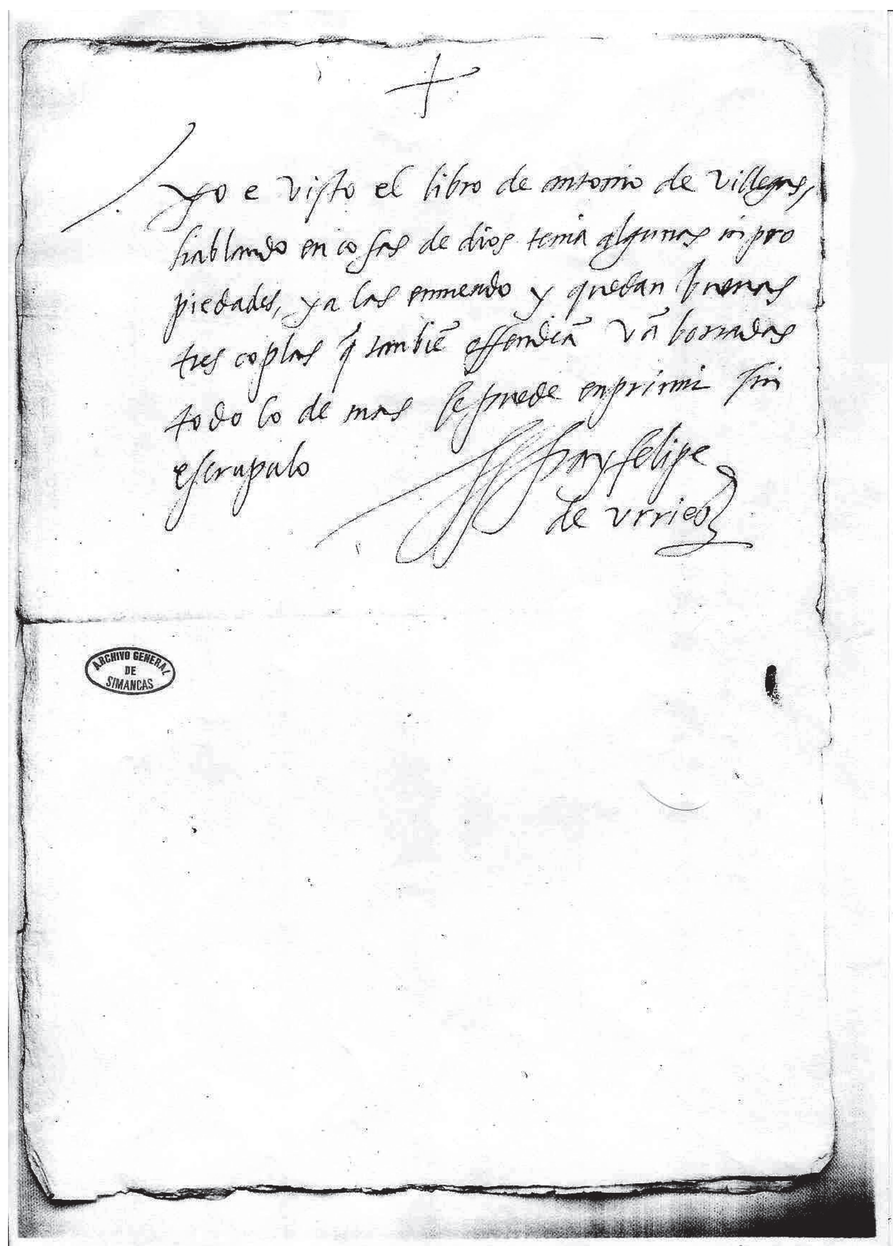
Antonio de Villegas

Veasse

Esto se respondio en v. en la vista de siete de Março de 1552

del padre fray Phelipe de Torres

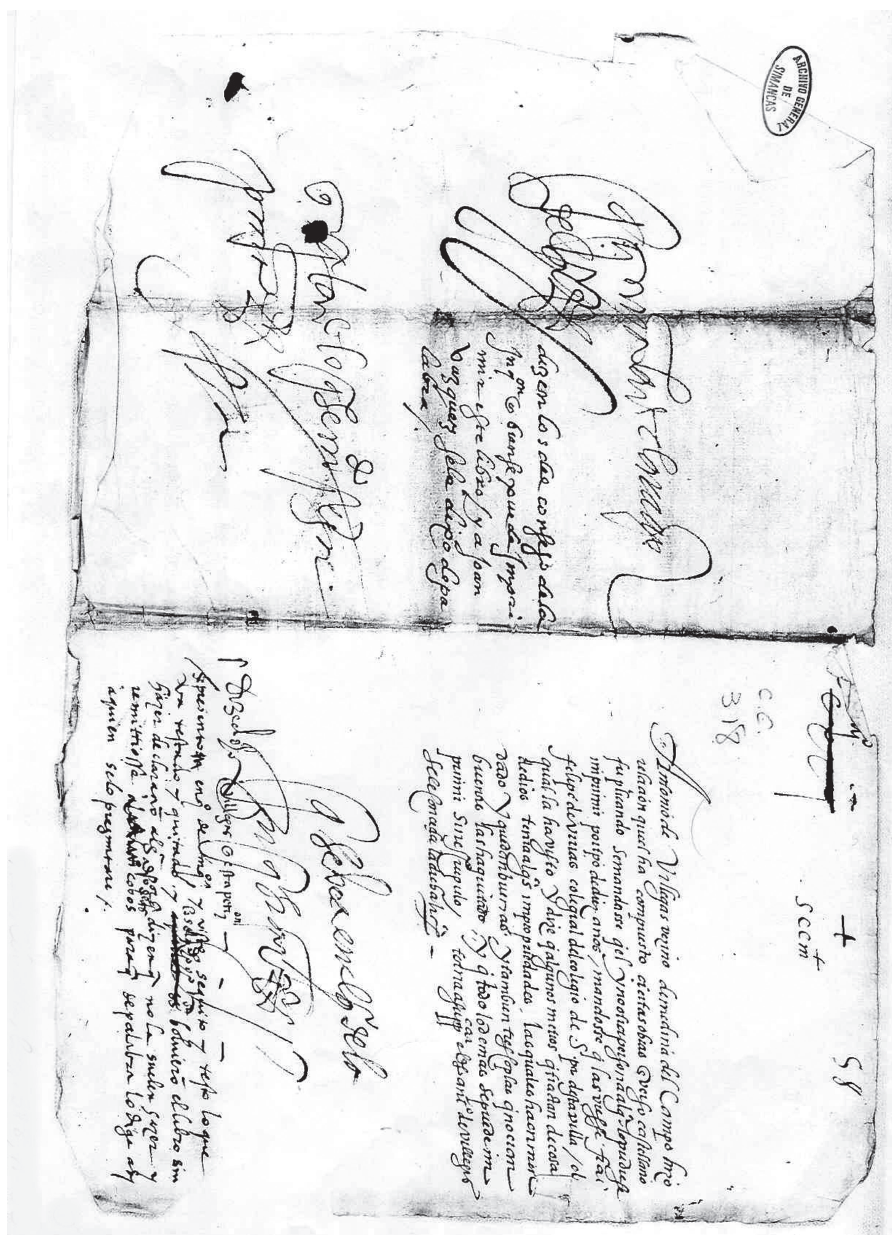
*«A.G.S., Cámara de Castilla, leg. 318, nº 58, fol. 1v».*



Yo e visto el libro de antonio de villegas,
hablando en cosas de dios tenia algunas inpro
piedades, ya las enmiendo y quedan buenas
tres coplas q tambien offendian van borradas
todo lo demas se puede emprimir sin
escrupulo
fray felipe
de urries

ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS

*«A.G.S., Cámara de Castilla, leg. 318, nº 58, fol. 2».*



*«A.G.S., Cámara de Castilla, leg. 318, nº 58, fol. 3».*

# METÁFORAS ASCENSIONALES Y METÁFORA DEL VUELO EN SAN JUAN DE LA CRUZ*

LUIS UNCETA GÓMEZ
(Universidad Autónoma de Madrid)

Grifos, dragones, quimeras o pegasos, ángeles, gárgolas y sirenas, hadas, esfinges... Desde tiempos inmemoriales, los seres dotados de alas han poblado el imaginario colectivo del ser humano. Como atributo netamente divino, los dioses alados se reparten atribuciones en los panteones de pueblos alejados en espacio y tiempo. El carácter celeste, uránico, que indefectiblemente adoptan ciertos avatares del concepto de divinidad en tradiciones muy diversas podría incluso ser considerado como un universal psicológico que despierta ansias de trascendencia y que, pese a sus distintas elaboraciones, establece un denominador común. No es necesario esforzarse mucho para encontrar representaciones de este tipo en el ámbito grecorromano. En la mitología mesopotámica, dioses y genios alados constituyen la norma. Incluso en la tradición hindú, en la que las monturas divinas suplantan a alas y plumas, o los dioses son capaces de flotar en el aire sin necesidad de más intermediarios, aparece el sagrado pájaro Garuda, que, aun con su frecuente fisonomía humana, no suele carecer ni siquiera de pico. Y así también, la representación del ser humano con este tipo de apéndices

* El presente trabajo se inserta en el marco del proyecto de investigación «La comedia romana. Estudio y tradición» (HUM 2004-04878/FILO), subvencionado por el MEC y el FEDER.

aéreos indica la atribución de un carácter sagrado[1]. El ser provisto de alas está sujeto a unas implicaciones psicológicas claramente reconocibles: capacitado para alzar el vuelo hasta las alturas celestes, establece un vínculo con la dimensión trascendente. Del mismo modo, y puesto que se trata del elemento humano más cercano a la divinidad, el alma es concebida en muchas tradiciones como un ser alado o, sin necesidad de hibridaciones, como una simple ave. Sería muy difícil reconstruir el origen y las vías de transmisión de esta representación, dada su proliferación en lugares dispares, pero podemos espigar algunos hitos que sin duda han contribuido a su asentamiento en el pensamiento occidental. El motivo del hálito vital (psychḗ) que, en el trance de la muerte, abandona el cuerpo volando aparece ya en la *Odisea* (XI, 222), pero es Platón quien nos proporciona una exposición sistemática de esta creencia en su *Fedro* (246-256)[2]. Con todo, según mostró R. Turcan[3], su teoría no es más que una refacción filosófica e intelectualizada de lo que en realidad constituía una de las bases de la

[1] Resulta muy sintomático el gran número de imágenes de damas aladas que se observa en el arte del Antiguo Egipto. El motivo encuentra allí una plasmación muy coherente que revela un sistema conceptual perfectamente asentado. M. José López Grande, quien lo ha estudiado con detenimiento (*cfr. Damas aladas del antiguo Egipto. Estudio iconográfico de una prerrogativa divina*, Barcelona: Fundació arqueològica Clos, Turismapa S. L., 2003), destaca al respecto (pág. 46): «La ritualidad que en el ámbito ideológico y religioso egipcio se percibe en las plumas deriva sin duda del hecho constatado de que las grandes diosas egipcias eran precisamente diosas-aves. Esa ritualidad trasciende al ámbito de las damas sagradas, aquellas mujeres vinculadas por el matrimonio y la maternidad con la institución de la Realeza. Ellas mismas no eran diosas, pero eran instrumentos de una institución divina. Eran por tanto damas sagradas y su condición les permitía distinguirse con una indumentaria propia de las diosas, con la cual evocaban sus divinas imágenes emplumadas».

[2] De acuerdo con el sistema ontológico platónico, toda alma es inmortal. Cuando es perfecta, tiene alas y surca el cielo, puesto que «el poder natural del ala es levantar lo pesado, llevándolo hacia arriba, hacia donde mora el linaje de los dioses. En cierta manera, de todo lo que tiene que ver con el cuerpo, es lo que más unido se encuentra a lo divino» (246c). Pero si las pierde, cae a tierra, donde necesita aferrarse a algo sólido y se encarna en un cuerpo mortal. La estancia terrenal puede prolongarse indefinidamente, pero «cuando alguien contempla la belleza de este mundo y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidado de las de aquí abajo, y dando ocasión a que se le tenga por loco» (249d-e). El trance de la aparición de las alas ocurre así: «recibiendo, pues, este chorreo de belleza por los ojos, se calienta con un calor que empapa, por así decirlo, la naturaleza del ala, y, al caldearse, se ablandan las semillas de la germinación que, cerradas por la aridez, les impedía florecer; y, además, si el alimento afluye, se esponja el tallo del ala y echa a nacer desde la raíz, por dentro de la sustancia misma del alma, que antes, por cierto, estuvo toda alada» (251b-c). Trad. de Carlos García Gual *et al*., Madrid: Gredos, 1986.

[3] Robert Turcan, «L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique», *RHR*, CLV (1959), págs. 33-40.

escatología órfica[4]. En línea directa, podemos encontrar claras resonancias en Cicerón («El sueño de Escipión» [*cfr. Rep*. VI])[5]. Y, si seguimos avanzando en el tiempo, se reconoce la imagen en los primeros exponentes de nuestra literatura. La *Revelación de un ermitaño* o *Disputa del cuerpo e del ánima* (s. XIV) nos narra cómo el alma de un moribundo, en forma de «*ave* de blanca color» (v. 20), le reprocha al cuerpo los pecados cometidos «*batiendo las alas* con muy gran temor» (v. 27). Pero ya antes, es posible intuir el motivo en Berceo: las aves que pueblan el prado de la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* y cantan entre sus frutales constituyen la nueva morfología de algunas almas notables[6]. Con estos antecedentes, no es extraño que la imagen del alma-pájaro llegara a convertirse en tópico recurrente de la literatura espiritual europea; puede rastrearse en San Buenaventura, San Bernardo, Hugo de San Víctor, Raimundo Lulio, el Beato Orozco, Laredo o en obras como el portugués *Livro das aves* o el *Ancren Riwle* de una anónima anacoreta inglesa del siglo XII[7]. Y el místico de Fontiveros no será excepción.

Sin embargo, pese a su riqueza y profusión, todo este conglomerado de imágenes ornitológicas ha de ser incluido en un esquema categorial superior, de las que estas constituyen sólo un aspecto. Al mismo nivel hemos de referirnos aquí a su forma de desplazamiento paradigmática, el vuelo, cuya reinterpretación metafórica en distintos niveles creativos resulta igualmente asombrosa. Nuevamente, nos contentaremos con señalar algunos aspectos. En tiempos remotos es preciso situar el origen de un elemento fraseológico de la épica griega como es el repetido motivo de las «palabras aladas» (épea pteróenta), tal y como indica

[4] En el citado trabajo, Turcan recoge los testimonios que aseguran este origen y sugiere además la posibilidad de que las *Aves* aristofánicas constituyan un reflejo de las almas descarnadas de esa teoría; en consecuencia, su ciudad respondería a una recreación burlesca del paraíso órfico. Resulta llamativa además su semejanza con el alma *ba* de los egipcios, cuya representación es, a partir del Reino Nuevo (s. XV a. C.), la de un ave con cabeza humana. Por su parte, Sir James G. Frazer (*La rama dorada. Magia y religión*, México: FCE, 1951 (2.ª ed.) [= Nueva York: The Macmillan Company, 1922]) expone (pág. 221) una serie de rituales que, derivados de tal concepción, son practicados entre los malayos. Y recopila además numerosos cuentos populares que, en diversos lugares, constituyen la memoria viva de estas ancestrales creencias (*ibid*., págs. 753-4 y 757-60).

[5] Así, las almas que lo merezcan volverán al cielo; en términos que nos resultan más familiares, pero todavía alejados de la tradición judeocristiana, se expresa el *Corpus Hermeticum* (*Ascl*., 12): *haec est enim merces pie sub deo, diligenter cum mundo uiuentibus. Secus enim impieque qui uixerint, et reditus denegatur in caelum et constituitur in corpora alia indigna animo sancto et foeda migratio*.

[6] Estr. 26: «Las aves que organan entre essos fructales, / que han las dulzes vozes, dizen cantos leales, / estos son Agustino, Gregorio, otros tales, / [quantos] que escrivieron los sos fechos reales». *Vid*. igualmente los vv. 13a y 44a. Recuérdese además cómo el Espíritu Santo encuentra en la paloma una de sus representaciones tradicionales.

[7] *Cfr*. Luce López Baralt, *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Madrid: Hiperión, 1985, pág. 61.

su conexión con cierta fraseología védica[8]. El estilo altisonante de la epopeya tendrá resonancias trágicas gracias a este sintagma (por ejemplo, en el *Prometeo* de Esquilo, vv. 112-sigs.) y recibirá una profunda revitalización cómica a manos de Plauto[9]. Todavía Apuleyo recuerda la idea[10] y en época medieval es recreada bajo la formulación proverbial *uerba uolant, scripta manent*. Como paradigma de desplazamiento veloz, el vuelo es base adecuada también para establecer símiles de distinta índole[11]. Pero no debemos dejarnos engañar. El empleo de este tipo de expresiones no pertenece en exclusiva a una formulación literaria, sino que se deja sentir en niveles de expresión «más prosaicos». Sin reparar en las implicaciones que de ellas se puede extraer, en nuestras intervenciones más coloquiales empleamos expresiones como «volar alto», «volar con alas propias», «caérsele a alguien las alas (del corazón)», «cortar o quebrar a alguien las alas» o «dar alas a alguien», en las que estos apéndices adoptan la acepción figurada de «ánimos, valor, brío» (*DRAE*), es decir, designan la resolución con la que alguien hace suyo el intento de alcanzar un determinado objetivo. Con este sentido se impone igualmente la interpretación de la expresión latina *sine pinnis uolare* («volar sin alas»)[12]. Todas ellas, en una lectura más atenta, se revelan delatoras de nuestros más básicos sistemas de categorización de la realidad. Tales esquemas cognitivos no son más que nuestra particular forma de procesar datos, de organizar el conocimiento del ambiente que nos rodea. Y si no reparamos en el valor primario de las expresiones que acabamos de recoger, ello es debido, precisamente, al nivel de interiorización al que hemos llevado este sistema, que impregna por completo nuestra lengua y nuestro pensamiento. Es inevitable, por tanto, la alusión al concepto de «metáfora de la vida cotidiana», fraguado por

---

[8] *Cfr.* Marcello Durante: «*Epea pteroenta*. La parola come “cammino” in immagini greche e vediche», *Atti dell’Accademia Nazionale dei Lincei*, *Rendiconti. Classe di Scieze morali, storiche e filologiche*, XIII (1958), págs. 3-14. Pese a no compartir las conclusiones a las que allí se llega, el trabajo supone una completa compilación de fuentes para el estudio de esta fórmula.

[9] Esta es perfectamente perceptible en *Amph*. 325-26 (ME. *uox mi ad auris* aduolauit. SO. *ne ego homo infelix fui / qui non* alas *interuelli:* uolucrem *uocem gestito*). *Vid.* también *Merc*. 865 o *Rud*. 332. Para un análisis de la imagen en relación con los mecanismos de subversión de elementos serios, *vid.* Monique Crampon, «*Volucrem uocem*», en *Les structures de l´oralité en latin (Colloque du Centre Alfred Ernout; Université de Paris IV; 2, 3 et 4 juin 1994)*, París: PUPS, 1996, págs. 155-66.

[10] *Si uerba, ita ut poetae aiunt, pinnis apta uulgo uolarent*, [...] (*Apol*. 83, 2). Esta es reconocible también en los tratados herméticos: *sublimis etenim ratio eoque diuinior ultra hominum mentes intentionesque consistens, si non attentiore aurium obsequio uerba loquentis acceperis, transuolabit et trasnfluet* [...] (*Ascl*. 19).

[11] En latín, por ejemplo, la imagen del ave salvaje sirve de término de comparación para el «cautivo libre»: cuando tiene la oportunidad de escapar, no hay forma de volverlo a ver (*cfr.* Pl. *Capt*. 116-18 y 124). Nosotros también podemos ver a alguien «pasar volando» o «ahuecar el ala».

[12] *Cfr.* Pl. *As*. 92-93 y *Poen*. 870-1.

Lakoff y Johnson[13], para quienes resulta la clave de los procesos categoriales del cerebro humano, puesto que nos proporciona la comprensión de situaciones complejas o realidades abstractas, a través de conceptos más simples y tangibles. Vistas así, las metáforas protagonizadas por las aves o su vuelo, las metáforas ascensionales en general —plenamente luminosas e ínsitas en lo que G. Durand[14] denominó «el régimen diurno de la imagen»—, resultan ser la expresión icónica del componente volitivo que domina gran parte de nuestras acciones. Quizá por este motivo, G. Bachelard, el filósofo de los elementos, calificó las imágenes de ascenso y sus contrapartidas descendentes como las «metáforas axiomáticas por excelencia»[15]. Su valoración moral queda además fuera de toda duda[16]. Y las implicaciones psicológicas de estas afirmaciones son claramente reconocibles. Basta pensar en la propia verticalidad del hombre, cuya adopción primigenia se repite incansable durante la infancia de cada individuo. Los factores visuales y psicológicos de ella derivados y encargados de organizar nuestro espacio postural nos conducen de manera indefectible a la valoración positiva de todos estos esquemas de verticalidad, ascensión o elevación y provocan una asombrosa riqueza de plasmaciones mitológicas y rituales[17]. De tal modo, si lo positivo, lo deseable e incluso lo divino —sublimación de esos dos primeros aspectos— se sitúan en lo alto, resulta perfectamente comprensible que la manera adecuada para alcanzar ese objetivo sea el vuelo. Y tanto más si tenemos en cuenta que el propio vuelo ha sido un sueño constante en la humanidad, del que Ícaro o los ingenios de Leonardo son sólo insignes jalones. (Sin embargo, aunque es posible reconocer tímidos intentos desde comienzos del siglo XIX, la aviación, tal y como la conocemos, no «despegará» hasta pasado un siglo.)

Todos estos factores contribuyen a la toma de conciencia de la dimensión que poseen la imagen ascensional y la identificación de la voluntad con el

---

[13] George Lakoff & Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra, 2001 (5.ª ed.) [= Chicago: University of Chicago, 1980].

[14] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l´immaginaire. Introduction à l´archéotypologie générale*, París: Dunod, 1992 (11.ª ed.).

[15] Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México: FCE, 1958, pág. 21 [= París: José Corti, 1943].

[16] *Cfr.* G. Bachelard, *op. cit.*, pág. 21: «No se puede prescindir del eje vertical para expresar los valores morales. Cuando hayamos comprendido mejor la importancia de una física de la poesía y de una física de la moral, llegaremos a esta convicción: toda valoración es una verticalización».

[17] Sobre estas implicaciones, *vid.* Durand, *op. cit.*, págs. 138-40. Allí mismo (págs. 140-sigs.) se hace un pormenorizado repaso de esta simbología. Junto a las ideas ya tratadas, merece la pena mencionar otras allí estudiadas: las plasmaciones arquitectónicas con connotaciones religiosas de los esquemas ascensionales (zigurats, pirámides y obeliscos, túmulos e incluso los campanarios de las catedrales católicas) y, en consonancia con las implicaciones morales que acabamos de mencionar, la justificación que proporciona al concepto de soberanía, mediante la asimilación del monarca con el cielo, y su concreción en símbolos de acusada verticalidad (*v. gr.* el cetro).

vuelo. Y si de voluntades y deseos hablamos, no podemos dejar de mencionar el sentimiento amoroso. Dado que en determinados géneros literarios es este el objetivo paradigmático, su plasmación como entidad alada resulta muy adecuada[18]. Así mismo, la divinidad tutelar que lo representa (la alegoría divina es un evidente mecanismo de abstracción de la mente premoderna) posee este atributo. Y de nuevo, la metáfora vuelve a tener pleno carácter estructural, pues decimos en nuestra lengua «arrastrar el ala» en el sentido de «requerir a alguien de amores» (*DRAE*).

* * *

Así pues, a pesar de lo sucinto de este repaso, es posible atisbar la complejidad y riqueza de esta imagen en la que encontramos conjugados concepciones míticas y religiosas, recreación literaria y pensamiento cotidiano. Y todos estos valores —asociados tradicionalmente y por todas partes a las nociones del vuelo y otras afines— se concitan en la propuesta de San Juan de la Cruz, tanto a nivel literario como en su aspecto dogmático y, en general, en todo su sistema de conocimiento místico; y se acomodan allí sin ningún tipo de fricción, sino con admirable coherencia y naturalidad. Pero antes de abordar el análisis de este aspecto de la obra del santo se hacen necesarias unas breves palabras de justificación. Evidentemente, el carácter inefable de la experiencia mística, lo inaprensible de la naturaleza divina, exige unos cauces de expresión que permitan plasmar, al menos de manera aproximada, los sentimientos que invaden a estos autores: paradojas, antítesis o lítotes —base de la denominada teología negativa—, así como símbolos, metáforas y alegorías suponen el mecanismo expresivo típico del lenguaje místico, que intenta transmitir un conocimiento adquirido en la contemplación, a través de la acción y no de forma pasiva[19]. A tales efectos,

---

[18] El amor, como ansia irrefrenable y deseo de alcanzar el objeto amado es frecuentemente volátil. Muchas son las muestras que nos proporciona la literatura latina; véase a modo ilustrativo Ovidio (*Met*. I, 540) u Horacio (*sat*. I, 2, 107-108). En la lírica tradicional gallega (las cantigas de Fernando Esquío o de Nuno Fernándes Torneol constituyen buenos ejemplos) las aves representan la ilusión amorosa, que resulta así ser alada. *Cfr.* Juan Victorio, *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*, Madrid: Ed. de la Discreta, 2001, págs. 122-5. Pero, mucho antes, el pájaro al que canta Catulo en su poema 4 representa igualmente las delicias que le proporciona su amada (*passer, deliciae meae puellae*; v. 1). Cada una de las hipóstasis del concepto general de ave puede, además, adoptar valores adicionales tradicionalmente asociados a las distintas especies. Conviene destacar igualmente cómo el verbo griego pteróō («tener alas») puede adoptar el sentido figurado de «excitarse» (*cfr.* Anacreonte, 53, 1-4).

[19] Precisamente este aspecto, el papel activo que adoptan los místicos en su conocimiento de la divinidad, los aleja de los iniciados en los antiguos misterios. La acción del místico no es un trance pasivo, sino plenamente actuativo; en él ha de poner toda su voluntad y empeño: «No sólo basta al alma orar y desear y ayudarse de terceros para hablar al Amado [...], sino que junto con eso ella misma se

el lenguaje del amor se muestra también muy apropiado. Resulta un tópico, aunque no por ello menos cierto, destacar el carácter amoroso que rezuman las composiciones de los místicos. El amor es su motivación primera, pues es el motor que provoca el vuelo del alma hacia Dios y la guía en su ascenso:

> «[...] pero el amor solo que en este tiempo arde, solicitando el corazón por el Amado, es el que guía y mueve al alma entonces, y la hace volar a su Dios por el camino de la soledad, sin ella saber cómo ni de qué manera» (1N, 25, 4).

Esta es la doble lectura del lenguaje amoroso en estos textos, vigente desde las exégesis del *Cantar de los Cantares*. En la literatura religiosa, el deseo, la aspiración especial que domina, es «*apetito* de Dios», ansia mística de llegar a la unión con la divinidad (con todas las connotaciones eróticas que esta afirmación pueda entrañar). Encontramos así conjugados dos de los niveles interpretativos a los que antes hemos pasado revista.

Pero, previo paso al cumplimiento de esta anhelada comunión, se ha de cumplir necesariamente un proceso de purificación, que pasa por la renuncia, el desasimiento e incluso la mortificación, pues las debilidades terrenas impiden al místico cumplir su objetivo de trascendencia, impiden al alma volar hacia Dios. Como un pájaro asido a un hilo que le impide alzar el vuelo concibe el santo al alma atrapada en sus debilidades[20]. Las fuerzas contrarias que se debaten en el seno de la experiencia mística son, por una parte, el alma, que, en su ligereza, muestra querencia hacia lo alto, y el cuerpo, que le supone un lastre y la ancla en lo terrenal. Y la unión mística es aún más atractiva por cuanto supone un conocimiento esencial, que va más allá de cualquier conocimiento humano. En la estrofa 5 del poema «Entréme donde no supe», leemos:

> Cuanto más alto se sube
> tanto menos se entendía
> [...]

ponga por la obra a le buscar. Y eso dice que ha de hacer en esta canción diciendo que en busca de su Amado ha de ir ejercitándose en las virtudes y mortificaciones en la vida contemplativa y activa; [...]» (CA, 3, 1). Citamos por la edición de Licinio Ruano de la Iglesia (*Obras completas de San Juan de la Cruz*, Madrid: BAC, 1994 [14.ª ed.]) y, en general, seguimos las siglas allí empleadas.

[20] «Cualquiera destas imperfecciones en que tenga el alma asimiento y hábito es tanto daño para poder crecer y ir adelante en virtud que, si cayese cada día en otras muchas imperfecciones y pecados veniales sueltos [...], no le impedirán tanto cuanto el tener el alma asimiento a alguna cosa, [...]. Porque eso me da que un ave esté asida a un hilo delgado que a un grueso, porque aunque sea delgado, tan asida se estará a él como al grueso en tanto que no le quebrare para volar» (1S, 11, 4).

por eso quien la sabía
queda siempre no sabiendo,
*toda sciencia trascendiendo.*

El movimiento de elevación que protagoniza el alma en este «éxtasis de harta contemplación» implica la adquisición de un conocimiento que se estima superior («consiste esta summa sciencia / en un subido sentir / de la divinal Esencia», estr. 8); así, el amor a Dios adquiere implicaciones intelectuales[21]. Ya nos hemos referido al contenido de valoración moral inherente a esta imagen: lo *alto* es «excelente, superior» (adjetivo que también nos pone en contacto con la noción de «lo que está más arriba» [*super*]) y por ello la divinidad puede adoptar los apelativos de «altísimo» y «alteza»; pero esta valoración puede actualizar también el contenido añadido de «arduo, difícil de conseguir» («El que allí llega de vero / de sí mismo desfallesce», estr. 4). Huelga referirse a las resonancias platónicas de todas estas afirmaciones. Pero es que, además, el estribillo de este poema supone un eficaz recordatorio del paradigma experiencial propuesto por este «vuelo místico» —que nos instala en el conocimiento a través de la ascensión—: la acepción «empezar a ser conocido o sabido algo que estaba oculto» (*DRAE*) es fácilmente reconocible en muchos de los usos del verbo *trascender*, que remonta, no lo olvidemos, a una raíz con sentido ascensional, de la que también derivan el simple *ascender*, *ascensión* o *escala* y *escalera*. Nuevo punto de contacto, pues, sublimado aquí como experiencia extática y basado en una clara filiación, de corte psicológico, entre los rasgos asociados al vuelo y los mecanismos cognitivos de categorización de la realidad.

Sin entrar directamente a tratar la metáfora del vuelo, vemos cómo se prefigura, en estas breves pinceladas, el carácter ascensional de la poesía sanjuanista que casa muy bien con la lógica interna de las experiencias místicas y con una visión del mundo basada en la dicotomía «lo bueno está arriba, lo de abajo es peor». En el ascenso hacia su objetivo, nuestro autor habrá de recorrer distintas

[21] «Es la *certitudo omni certitudine certior* tomista, es un *eros* intelectual que antecede al enamorarse del alma, porque, sin él, el objeto del amor no podría reconocerse»; Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid: Gredos, 1976 (3.ª ed.), pág. 377.

[22] El análisis sistemático de las metáforas ascensionales en la obra que nos ocupa ha sido abordado, con gran destreza, por M. Jesús Mancho Duque a lo largo de diversos trabajos recopilados después en forma de libro (*Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid: Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1993). *Vid*. págs. 117-27, 170-6 y, especialmente, 233-57 («Aproximación léxica a una imagen sanjuanista: el "vuelo"») y 259-91 («El elemento aéreo en la obra de San Juan de la Cruz: léxico e imágenes»), que han resultado muy reveladoras. Aunque menos reconocible, ascensional es también la imagen de la llama, símbolo de purificación y muy presente en esta poesía. Y volviendo los ojos nuevamente hacia el saber mitológico, encontramos conjugados símbolo ascensional y fuego en la figura del ave fénix que renace de sus cenizas.

vías elevadoras[22]. La *Subida al monte Carmelo* plantea, ya desde su mismo título, toda una declaración de intenciones. En multitud de tradiciones los lugares elevados poseen un valor místico en sí mismos. Revelaciones iniciáticas y teofanías suelen ser ubicadas tradicionalmente en estos enclaves[23]. Del mismo modo, la «secreta escala» por la que avanza el alma «en una noche oscura» es, según ya hemos visto, camino de ascensión y de adquisición de conocimiento[24]. Y, en los últimos estadios de este proceso ascensional, llegamos a las expresiones plenamente explicitadas de la metáfora del vuelo. Según hemos adelantado, se trata de una imagen dinámica, rítmica, e implica una participación activa en la búsqueda de la experiencia mística. Acabamos de ver además cómo este vuelo espiritual puede interpretarse como expresión inequívoca del rapto místico. Así lo concibe San Juan, según se aprecia en el comentario al verso del *Cántico Espiritual* «que voy de vuelo», en el que, tras remitir a los escritos de Sta. Teresa, afirma: «Lo que aquí, pues, el alma dice de el vuelo, hase de entender por arrobamiento y éxtasis de el espíritu a Dios» (CA, 12, 7)[25]. Y por ello lo hallamos sistemáticamente incluido en cada uno de los aspectos de su sistema. El motivo es muy querido para el santo, puesto que lo emplea, a un nivel alegórico más elaborado, para explicar unos versos del *Cántico* sólo conectados con él, aparentemente, por el léxico empleado; en referencia a «en sólo aquel cabello / que en mi cuello volar consideraste», comenta:

---

[23] Piénsese, por ejemplo en el bíblico «Discurso de las bienaventuranzas» o en el «Discurso secreto de Hermes Trimegisto a su hijo Tat sobre la montaña, acerca de la regeneración y la regla del silencio» (*Corpus Hermeticum*, XIII). Un antecedente inmediato de la obra del santo puede verse en fray Bernardino de Laredo (*Subida al monte Sión*); y el motivo se revitaliza más recientemente en una de las conocidas novelas del cántabro José M. Pereda, *Peñas arriba*, en la que aparece un moderno avatar del concepto místico de ascensión, que implica la transformación interior del héroe novelesco, Marcelo.

[24] Pero esta ascensión implica también un paradójico descenso: «podemos también llamarla [*scil*. la *sabiduría secreta*] *escala*, porque, así como la escala esos mismos pasos que tiene para subir los tiene también para abajar, así también esta secreta contemplación, esas mismas comunicaciones que hace [a] el alma que la lenvanta[n] en Dios la humilla[n en sí misma]. [...]; porque [en] este camino el abajar es subir y el subir abajar, [...]. Y demás desto, de que la virtud de la humildad es grandeza para ejercitar el alma en ella, suele Dios hacerla subir por esta escala para que baje, y hacerla bajar para que suba [...]» (2N, 18, 2; *vid*. igualmente los caps. sigs., en los que se detallan los diez grados de la escala mística según San Bernardo y Sto. Tomás).

[25] *Cfr*. Jean Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991 [= París, 1924], págs. 595 y, sobre todo, 606: «Ahora se da ese éxtasis violento que, cuando se abate sobre alguien, resulta como una amenaza de muerte, al contemplativo le parece que el alma se despega del cuerpo y le abandona. Y el alma implora por que se ponga fin a tales torturas. No es que desee que se terminen los raptos, pero *aspira al vuelo del espíritu, al goce libre y triunfante sobre la carne*. El verso: “Apártalos amado” nombra pues los éxtasis que anteceden al vuelo del espíritu, al cual, sin embargo, apunta el alma [...]. Ahora surge, efectivamente, otro éxtasis, el vuelo del espíritu. Es el éxtasis por antonomasia. [...] El espíritu del hombre es “arrebatado” hasta comunicar con el espíritu divino».

> «El "cuello" significa la fortaleza, en la cual dice que volaba el cabello de el amor en que están entretejidas las virtudes, que es amor en fortaleza [...]. Y dice que "volaba" en el cuello, porque en la fortaleza de el alma, que es el cuello de el alma, vuela este amor a Dios con gran fortaleza y ligereza sin detenerse en cosa alguna; y así como en el cuello el aire menea y hace volar el cabello, así también el aire de el Espíritu Santo mueve y altera el amor fuerte para que haga vuelos a Dios [...]» (CA, 22, 4).

Teniendo presentes estas estructuras, adquiere toda su magnitud el plan trazado en el *Cántico*: la plena unión del alma ascendente con su objetivo último, Dios. Los versos:

> La blanca palomica
> al arca con el ramo se ha tornado
> y ya la tortolica
> al socio deseado
> en las riberas verdes ha hallado (CB, estr. 34),

en los que este contenido queda plenamente identificado, anteceden al clímax que suponen los siguientes, con los que alcanzamos una plena comprensión:

> Gocémonos, Amado,
> Y vámonos a ver en tu hermosura
> Al monte y al collado,
> Do mana el agua pura;
> Entremos más adentro en la espesura (CB, estr. 36),

enclaves en que el místico hallará por fin aquello que su alma pretendía (CB, estr. 38).

Según vemos, además, en este poema cumbre de la obra sanjuanista, el alma es identificada en varios pasajes con la figura de un pájaro: paloma[26] o tórtola[27],

---

[26] Cuando el alma arrebatada en su éxtasis afirma «que voy de vuelo» en el verso ya citado el amado responde: «Vuélvete, paloma», y el santo comenta: «De muy buena gana se iba el alma del cuerpo en aquel vuelo espiritual, pensando que se le acababa ya la vida y que pudiera gozarse con su esposo para siempre y quedarse al descubierto con él; mas atajóle el Esposo de paso, diciendo "vuélvete, paloma", como si dijera: Paloma, <u>en el vuelo alto y ligero que llevas de contemplación</u> [...] vuélvete de este vuelo alto en que pretendes llegar a poseerme de veras, que aún no ha llegado el tiempo de tan alto conocimiento [...]» (CA, 12, 8).

empleadas ambas como motivo de gran raigambre en la poesía amorosa; pero, según hemos apuntado, la imagen del alma-pájaro tiene también gran repercusión en la literatura espiritual. Muy bien pudiera San Juan estar jugando con ambas tradiciones y creando una plasmación literaria con varios niveles de lectura. Si en algo está de acuerdo la crítica, con respecto al bagaje literario del santo, es en la insistencia unánime de su capacidad de reinterpretación y creación de una lectura completamente original y adaptada a sus necesidades expresivas. Esta compleja configuración se plasma de forma aún más coherente en la imagen del pájaro solitario, verdadero emblema del místico en su búsqueda espiritual. Su expediente, tras la pérdida del tratado *Las propiedades del pájaro solitario*, se reduce a unas breves pero enjundiosas alusiones[28]. La más completa caracterización se encuentra en *Dichos de luz y amor* (120):

> «Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color[29];

---

27 «También llama aquí a la alma "tortolica", porque en este caso ha sido como la tortolilla cuando ha hallado al socio que deseaba. Y para que mejor se entienda es de saber que de la tortolica se escribe que cuando no halla al consorte, ni se asienta en ramo verde, ni bebe el agua clara ni fría, ni se pone debajo de la sombra, ni se junta con otras aues; pero, en juntándose con el Esposo, ya goza de todo esto» (CA, 33, 5). Características todas ellas que la tradición ha ido añadiendo paulatinamente al motivo primitivo de la tórtola (o la paloma), como símbolo de la fidelidad y la monogamia y que, en la literatura mística se hace *alter ego* del alma penitente y contemplativa. Marcel Bataillon («La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*», *NRFH*, VII (1953), págs. 291-306) ha trazado las líneas maestras de la trasmisión de esta secular imagen poética. Por lo que respecta a su empleo como apelativos cariñosos a la novia y su modelo bíblico, *cfr.* Hatzfeld, *op. cit.*, pág. 394.

28 López Baralt, en su análisis de esta imagen mística, pone de manifiesto el enigma que plantea, pues pese a su claro punto de arranque (el *passer solitarius* del Salmo 101, 8 de David) las características que San Juan le atribuye no tienen un antecedente claro en la tradición occidental. La clave de esta «ornitosofía sanjuanista» habría que buscarla en la tradición mística del Islam, que también emplea la imagen de manera continua y generando toda una tradición que, siempre según esta autora, habría encontrado, a través de ignotas vías de penetración, un eco en la alegoría del santo. Muy tajante se muestra al decir (*op. cit.*, pág. 72): «Este enigmático pájaro espiritual, [...] coincide en cada una de sus propiedades con el Simurg de los musulmanes y nada tiene que ver con los pájaros literarios de Homero o de Virgilio». Sin embargo, según hemos ido constatando en la primera parte de este trabajo, la uniformidad con que se trata esta imagen en lugares alejados e inconexos, vuelve muy difícil —quizá incluso invalide— cualquier intento de reconstrucción del linaje de sus distintos avatares.

29 Con respecto a esta característica, cabe destacar las palabras de Bachelard, *op. cit.*, pág. 86: «[...] si los pájaros son el pretexto del gran vuelo de nuestra imaginación, no es a causa de sus brillantes colores. Lo que es bello, primitivamente, en el pájaro, es el vuelo. Para la imaginación dinámica el vuelo es una belleza primera. Sólo se ve la belleza del plumaje cuando el pájaro se posa en tierra, cuando ya no es, para el ensueño, un pájaro». Es decir, que el movimiento esencial del pájaro prima sobre su forma. En este sentido, el ala es el instrumento ascensional por excelencia, es el atributo propio del vuelo y el pájaro es simplemente su accesorio (*cfr.* Durand, *op. cit.*, págs. 144-5).

> la quinta, que canta suavemente. Las cuales ha de tener el alma contemplativa: que se ha de subir sobre las cosas transitorias no haciendo más caso dellas que si no fuesen, y ha de ser tan amiga de la soledad y silencio, que no sufra compañía de otra criatura; ha de poner el pico al aire del Espíritu Santo, correspondiendo a sus aspiraciones, para que, haciéndolo así, se haga más digna de su compañía; no ha de tener determinado color, no teniendo determinación en ninguna cosa, sino en lo que es voluntad de Dios; ha de cantar suavemente en la contemplación».

Quedan claras, pues, la recuperación, revitalización y reinterpretación de antiguas metáforas —perfectamente comprensibles por cuanto estructurales— con las que el santo opera a la hora de la construcción de su andamiaje literario y teológico. Los éxtasis místicos no casan bien con los parámetros existenciales del común de los mortales y de alguna manera hay que dar cuenta de la experiencia inefable de la unión mística en el amor divino. Y nada mejor, lo sabemos ya, para captar la esencia transcorpórea del alma, que la imagen aérea y volátil de las aves que pueblan el cielo y, por tanto, están más cerca de la divinidad. Precisamente, una de las más completas formulaciones sanjuanistas de este motivo la encontramos en el poema que comienza «Tras de un amoroso lance», bella expresión del ímpetu ascensional del alma, cuya resolución en su empeño es equivalente a la del ave de cetrería que persigue su presa. El análisis de la filiación genealógica de esta composición ha sido muy frecuentado por la crítica, pues sus antecedentes directos resultan muy claros[30]. Pero, con independencia de ellos, fijémonos aquí en su lectura mística. Nuevamente es la noción de vuelo la que proporciona el mecanismo de consecución del anhelo que embarga al poeta («Para que yo al-

[30] En 1944, Francisco López Estrada, («Una posible fuente de San Juan de la Cruz», *RFE*, XXVIII, págs. 473-7) señala la existencia de un antecedente profano. Pese a las diferencias, una de las composiciones incluidas en la *Floresta de varia poesía* («Indirecta a una dama»), de Diego Ramírez Pagán, muestra demasiadas concomitancias con la refacción del santo como para ser fortuitas. Algo más tarde, Dámaso Alonso descubre otras dos composiciones («Letra del gavilán», del *Cancionero de Turín* y «Tras de un amoroso lance», anónima y de tratamiento profano, de la que conservamos copia en el ms. 3168 de la Biblioteca Nacional) en las que las coincidencias son aún más acusadas y que vienen a complicar el estudio de la génesis de la copla del santo. Al margen de la propuesta de organización de la influencia de estos testimonios (que puede leerse en D. Alonso, «La caza de amor es de altanería (sobre los precedentes de la poesía de San Juan de la Cruz)», en id., *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*, Madrid: Gredos, 1971 (2.ª ed.), págs. 271-93), lo que aquí nos interesa destacar con este autor es la existencia de una corriente de poesía popular o semipopular, de gran raigambre en España, cuyo tema principal es la «caza del amor», y que en concreto su variante «cetrera» se reinterpreta sin problemas en las versiones a lo divino de las que el poema de San Juan no es el primer exponente. Sin descartar estas fuentes, Hatzfeld (*op. cit.*, págs. 69-73) puso de manifiesto además la influencia de Raimundo Lulio (a través del cual habrían penetrado ciertos elementos de la mística sufí, advertidos ya por Miguel Asín Palacios).

cance diese / a aqueste lance divino / tanto volar me convino / que de vista me perdiese»; vv. 1-4). Y el movimiento ascensional viene caracterizado como veloz, ligero y dinámico. Mancho Duque[31] ha resaltado las implicaciones léxicas que de ello se desprenden y la importancia de verbos y sustantivos deverbales en el poema. Con todo, ese vuelo, pese a la preeminencia que allí se le confiere, no es el responsable último de que el místico cobre su pieza; sin amor, sin ansias de Dios, todo esfuerzo resulta estéril. Este es, lo hemos visto, el concepto clave de toda la experiencia mística. Así, aun quedando falto en el vuelo o cegado por la luminosidad intrínseca a lo sublime (estr. 2 y 3), es tan profundo el amor que el místico profesa a su objetivo que consigue finalmente dar «a la caza alcance». Llegados ya al momento álgido del proceso, en el punto de máxima elevación, hace acto de presencia el miedo primigenio que provocan las alturas, la cercanía con lo sublime, con algo que nos trasciende y que, por tanto, no se controla. A todo movimiento ascensional acompaña el miedo atávico a la caída, física o moral, como la de Ícaro o la de Lucifer expulsado del Reino de los Cielos. Estos sentimientos contradictorios se plasman, en perfecta armonía, en el siguiente conflicto oximorónico:

Cuanto más alto llegaba
de este lance tan subido,
tanto más bajo y rendido
y abatido me hallaba;
dije: No habrá quien alcance;
y abatíme tanto, tanto,
que fui tan alto tan alto,
que le di a la caza alcance (estr. 4),

en el que «subir» («volar») | «abatirse» funcionan como términos alternos, pero resultan ser también partes integrantes de un mismo proceso, cuya particular lógica interna —que, según hemos constatado, transciende los límites del conocimiento normal— no los opone como antónimos, sino como dos manifestaciones complementarias de una misma realidad, en la que se identifican plenamente también «alto» y «bajo»[32]. Finalmente, el proceso se completa con la consecución del objetivo que en principio se antojaba inalcanzable, con la plenitud de la secuencia «esperar» - «alcanzar», pues lo que se espera con deseo es, evidentemente, algo que no se posee aún. El inflamado amor a Dios, la «esperanza de cielo» que «tanto alcanza cuanto espera» (vv. 31-32) son el motivo y objetivo últimos en toda esta aventura ascensional. Una vez alcanzada esta alta

[31] *Op. cit*., pág. 248.
[32] Recuérdense los versos de «Entréme donde no supe» reproducidos supra y lo dicho en n. 24.

meta deseada, el vuelo se hace innecesario; he aquí la última solidaridad que se establece entre ambas nociones. Pero al mismo tiempo, cuando el alma ha ascendido a las alturas y ha adquirido un conocimiento sobre la esencia divina —el «estado teofático» al que se refería Baruzi—, la existencia terrestre resulta insoportable, un continuo «muero porque no muero»[33].

* * *

Según hemos tenido ocasión de comprobar, la metáfora del vuelo no posee un carácter estrictamente literario. Su naturaleza estructural básica está anclada en lo más profundo de las operaciones cognitivas del cerebro humano, puesto que deriva naturalmente de conceptualizaciones aun más elementales y puede ser rastreada desde tiempos remotos. Su incidencia en expresiones de uso corriente permite además la correcta intelección de esas plasmaciones literarias. Y según los criterios de interpretación metafórica de la realidad, los autores místicos supeditan esta imagen a sus necesidades expresivas propias y la emplean para la representación de ideas más complejas y de naturaleza trascendente. A partir de su significado básico, que recubre el ámbito volitivo, y de las derivaciones hacia el subtema del deseo amoroso, San Juan y los que, como él, quieren transmitir la experiencia de la sublimación de la naturaleza humana sacan buen rendimiento de la metáfora cognitiva «aspirar a una meta es volar»[34], acomodada, en este caso, a una meta especial: la unión con Dios provocada por el amor y que implica una unificación de la voluntad divina

---

33 Este paradigma experiencial típico de los místicos aparece perfectamente prefigurado en el *Corpus Hermeticum* (IV, 5). La prisión que constituye el cuerpo, idea ya presente en los órfico-pitagóricos y que se repite a lo largo de un buen número de sistemas filosóficos y religiosos, está en perfecta consonancia con la del alma que vuela en libertad, por lo que ambas se conjugan bien en la creación mística.

34 La enunciación que hemos escogido para formular su esencia encierra conscientemente una imagen *pneumática*, que remite así mismo a un motivo ascensional. Y el santo lo ve así igualmente: «Este "aspirar de el aire" es una habilidad de el Espíritu Santo que pide aquí el alma para amar perfectamente a Dios. Llámale "aspirar de el aire", porque es un delicadísimo toque y sentimiento de amor que ordinariamente en este estado se causa en el alma en la comunicación de el Espíritu Santo. El cual, a manera de aspirar con aquella su aspiración divina, muy subidamente levanta al alma y la informa, para que ella aspire en Dios la misma aspiración de amor que el Padre aspira en el Hijo y el Hijo en el Padre, que es el mismo Espíritu Santo que a ella la aspiran en la dicha transformación, [...]» (CA, 38, 3). Ténganse en cuenta igualmente las palabras de Mancho Duque (*op. cit*., pág. 256) con respecto a esta interrelación: «Simbólicamente la esperanza está relacionada con el aire y con el vuelo, [...]. El hombre que vuela toma conciencia de todo su destino, se convierte en una sustancia esperante. En estas imágenes la esperanza alcanza su máxima precisión».

con la humana[35]. Esta gramática del imaginario que la mística hace suya proporciona, en suma, un accesible mecanismo para la transmisión de un conocimiento adquirido a través de la experiencia. Tal es la consecuencia de partir de un fondo común, fácilmente recuperable, de mecanismos categorizadores de una realidad abstracta, conseguidos mediante la combinación de una serie de operadores, comunes y plenamente comprensibles por estar tomados de la realidad más cercana y por estar, igualmente, sus valores asociados consensuados por la comunidad que comparte las atribuciones concretas de esas ideas. Pese a que el poema, como dijera Bachelard[36], «es esencialmente una aspiración a imágenes nuevas», espero haber dejado de manifiesto cómo esas imágenes novedosas son en realidad muchas veces refacciones de otras anteriores o reconstituciones a base de elementos más básicos, cuyos sentidos y connotaciones están bien asentados y consolidados.

---

[35] «Esta pretensión es la igualdad de amor que siempre el alma natural y sobrenaturalmente desea, [...]. Y para eso desea la actual transformación, porque no puede el alma venir a esta igualdad y enterez de amor si no es en transformación total de su voluntad con la de Dios, en que de tal manera se uñen las voluntadas que se hace de dos una, y así hay igualdad de amor. Porque la voluntad de la alma, convertida en voluntad de Dios, toda es ya voluntad de Dios y no está perdida la voluntad de el alma, sino hecha voluntad de Dios; y así el alma ama a Dios con voluntad de Dios que también es voluntad suya; [...]» (CA, 37, 3). De tal modo, la volátil ala se erige en símbolo de la voluntad humana que se esfuerza en alcanzar a Dios, según la interpretación que el poeta hace del pasaje de Isaías (40, 31) en el que se explica cómo «*Los santos que esperan en Dios mudarán la fortaleza, tomarán alas como de águila y volarán y no desfallecerán*» (*cfr.* 2N, 20,1). Para el tratamiento de esta imagen en Santa Teresa, *vid.* Víctor García de la Concha, *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona: Ariel, 1978, págs. 249-50 y 256.

[36] *Op. cit.*, pág. 11.

# LA RETÓRICA CLÁSICA Y LA INSERCIÓN DEL CUENTO EN TRATADOS DE MAGIA

María Jesús Zamora Calvo
(Universidad Autónoma de Madrid)

Dentro de la denominación de tratados de magia se da cabida a una serie de libros bastante heterogéneos entre sí. Surgen como respuesta directa a la nueva mentalidad que se extiende por el occidente europeo durante la Edad Moderna. La actitud mecanicista con la que se comienza a enfocar la realidad circundante, genera interrogantes a los que la razón del momento se ve incapaz de responder. De ahí que todo aquello que no se ajuste a la lógica humana se incluya dentro del «cajón de sastre» conocido como magia[1]. Los intelectuales de la época se sienten en la obligación de aportar su particular opinión sobre este asunto; por ello se dedican a estudiar la demonología, la brujería y el encantamiento desde diversos puntos de vista: filosófico, teológico, científico, antropológico,

---

[1] El hombre moderno muestra una gran ambición en su conocimiento del mundo, pero a su vez es muy consciente de que no puede dar respuesta a todas las dudas que le van surgiendo. De ahí que también se centre en el estudio de la magia como complemento a su razón. *Cfr.* Paul Oskar Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, trad. Federico Patán López, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993; Humberto Piñera, *El pensamiento español en los siglos XVI y XVII*, New York: Las Américas Publishing Company, 1970; Brian Vickers (comp.), *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento*, trad. Jorge Vigil Rubio, Madrid: Alianza Universidad, 1990; y Frances A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*, trad. Roberto Gómez Ciriza, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

*Edad de Oro,* XXIV (2005), págs. 451-470

sociológico, político, etc.[2] Tal variedad de caminos origina un tipo de literatura conocida, leída y demandada por la sociedad y que influye en la forma de entender el mundo donde se gesta.

Pese a la gran diversidad de tratados, la mayoría se caracteriza por la aparente objetividad con la que sus autores abordan el tema en cuestión. Independientemente si reprueban o apoyan determinados hechos, creencias y manifestaciones vinculados con la magia, su argumentación ha de ser creíble por el receptor. De ahí que la seriedad y el rigor sean las premisas básicas en ellos. Para conseguir esto, se hacen eco de infinidad de citas con las que poder respaldar las afirmaciones realizadas. Por ello, del sincretismo teórico que caracteriza a los tratados escritos a principios del siglo XVI, se da paso a obras donde se observa una profusión en el uso de fuentes, influencias, pensamientos, enfoques, temas, utilidades, etc.

Podrán versar sobre la teurgia o la goecia, los aquelarres o los procesos inquisitoriales, las plagas o las pestes, las tormentas o los naufragios, las tentaciones o los pactos, los espectros o los sueños, pero aparte del contenido mágico, estos textos tienen algo importante en común y es que en ellos aparecen interpolados cuentos de la más variada procedencia, que aportan una especial luminosidad creativa a una teoría ya de por sí solemne y, a veces, demasiado oscura.

Con respecto a la lengua empleada a la hora de redactar estos tratados tenemos: por un lado, la latina y, por otro, las vernáculas, cuyo empleo y desarrollo se afianza durante estos siglos por motivos tanto pedagógicos, como sociales o incluso religiosos.

> El caballo de batalla de la Pre-Reforma (Erasmo, Vives, etc.) y de los principios de la Reforma fue el latín. La Iglesia lo había adoptado como lengua oficial; los Papas se rodearon de humanistas y muchos cardenales lo eran. Esto y el intento de igualar a Cicerón con los Santos Padres o a Virgilio con los profetas no podía menos que escandalizar a todo el que comparase la vida y escritos de los paganos con la doctrina e ideal del cristianismo. Cuando en la tradición textual de las Sagradas Escrituras

---

[2] En la Europa renacentista y barroca no solo tienen pleno derecho de ciudadanía hombres como, por ejemplo, Galileo, Leonardo o Erasmo, sino también demonólogos tan crédulos como Del Río, Cardano o Guaccio. Incluso dentro de una misma persona, como Giordano Bruno, coexisten el filósofo que encarna el ideal moderno del conocimiento, junto al pensador que cree poder llevar a cabo este objetivo a través de encantamientos. *Cfr.* Frances A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, trad. Domènec Bergadà, Barcelona: Ariel, 1994; Maurice de Gandillac, *La filosofía en el Renacimiento*, trad. Manuel Pérez Ledesma, Teodoro de Andrés y Joaquín Sanz Guijarro, Madrid: Siglo XXI, 1987; y Paul Oskar Kristeller, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, trad. María Martínez Peñaloza, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1996.

> se pretende eliminar el puente del latín y fortalecer los pilares extremos [...] el círculo humanístico de Roma reaccionó: rechazó este movimiento sin prever las consecuencias y lo consideró como un intento de frustrar la realización de un segundo Imperio romano. [...] Ante la «paganización» del Papado las posturas se hacen cada vez más extremas. Lutero rompe con Roma y se introduce por la senda de la herejía, preconizando el empleo de las lenguas vulgares[3].

Debido a que el latín es considerado como la lengua culta por excelencia y quien no lo conoce es tenido como un ignorante o carente de educación, toda preparación para cualquier actividad humanística o científica se hace de modo preferente a través de la lengua latina, oída, hablada, leída y escrita por médicos, teólogos, filósofos, historiadores, juristas, etc. Con el Humanismo nace una nueva postura ante esta lengua, ya que es ahora cuando se rescata el deleite que reside en la mera lectura de los textos antiguos. Una vez que se entrevé el placer del arte por el arte, que se descubre la belleza de la lengua, se preocupan por conseguir la perfección del latín instructivo y cancilleresco mediante la imitación del clásico. Se despierta con ello el tributo a la forma, uno de los rasgos característicos de esta cultura.

Al examinar con detenimiento el latín de las curias y de las escuelas, se descubre que prácticamente es una lengua desvirtuada debido a la cantidad de palabras vulgares que emplea. Lo que se pretende dominar es el contenido, sin importar la forma. Para desterrar este latín tan contaminado, se fija el empleo de términos y giros que aparecen en los textos clásicos, especialmente en los escritos por Cicerón. Las palabras que no se encuentran en sus obras se las considera barbarismos que corrompen la belleza y la pureza de una lengua que ya se tiene como propia. Después, se intenta alcanzar la perfección formal de los autores que se imitan, para lo cual se dan normas basadas en las que aquellos formularon. No se inventan nada nuevo, se limitan a seguir los preceptos que dan los retóricos grecolatinos, procurando únicamente coordinarlos y aclararlos.

Sin embargo, en el caso concreto de España, este conocimiento y dominio del latín no se produce como en el resto de Europa; tanto es así que hasta el mismo Huarte de San Juan considera que:

> ¿En qué va a ser la lengua latina tan repugnante al ingenio en los españoles, tan natural a los franceses, italianos, alemanes, ingleses y a los demás que habitan el Septentrión? Como parece por sus obras, que por el buen latín

[3] José Rico Verdú, *La retórica española de los siglos* XVI *y* XVII, Madrid: C.S.I.C., 1973, págs. 57-8.

> conocemos ya, que es estrangero el autor, y por lo bárbaro y mal rodado, sacamos que es español[4].

Como oposición al Humanismo surge un rechazo hacia las lenguas clásicas que se traduce en un mayor empleo y desarrollo de las vernáculas. Poco a poco el latín se convierte en una lengua de minorías que muy pocos son capaces de leer y menos de comprender; por lo que hasta la retórica se empieza a enseñar en la lengua del pueblo a quien está dirigida, traduciéndose las oraciones de los clásicos para que puedan servir de ejemplos. Esta postura es admitida por Baltasar de Céspedes[5] y otros autores a partir de finales del siglo XVI.

Paulatinamente se percibe cómo los tratados que versan sobre la magia comienzan a redactarse en castellano, francés, portugués, italiano, alemán, etc.; con ello lo que se pretende es acercar el contenido de dichos libros a un número más amplio de lectores, donde quedan ya incluidos los comerciantes, los banqueros y las mujeres, es decir, estamentos sociales ajenos a la nobleza y al clero que sienten inquietud cultural; de ahí que decidan hacerse con una serie de conocimientos para opinar por sí mismos[6]. Eso no quita para que se siga escribiendo tratados de magia en latín, donde paradójicamente aparece inserto mayor número de cuentos tradicionales, algunos de ellos de alto contenido erótico.

Los autores de estos tratados reciben una sólida formación basada sobre todo en la Antigüedad clásica, de ahí que la estructura de sus libros se ajuste a las normas fijadas por la retórica. Desde el inicio de su educación, sus esfuerzos se han encaminado hacia el aprendizaje y el dominio de esta disciplina. A partir del análisis de los manuales griegos y latinos, del estudio de los mismos y de reiteradas imitaciones intentando captar el método empleado por los grandes maestros, van elaborando y perfeccionando un estilo propio. Desde el nacimiento de la retórica en la Magna Grecia y posterior desarrollo en el Imperio Romano, no había experimentado un auge como durante el Renacimiento.

> En la Roma Imperial floreció en gran manera el estudio y aprecio de la retórica. La escuela principal era el foro, donde incluso muchos emperadores iban a aprender la administración de justicia y el conocimiento de las leyes.

---

4 Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés, Madrid: Cátedra, 1989, pág. 490.

5 Baltasar de Céspedes, *De arte rhetorica* (Ms. 8075 de la Biblioteca Nacional de España).

6 La mayor parte de los pensadores renacentistas, entre los que se incluyen Ficino, Pico, Cardano, Pomponazzi, Agrippa y el mismo Paracelso, comienzan a escribir sus tratados en lengua vulgar y no en latín como era la costumbre. Esto se debe a que este nuevo pensamiento filosófico quiere expresarse de forma legible, breve, amena y accesible. Así por ejemplo, Pomponazzi no solo reduce la inmortalidad del alma a un perfume —lo cuenta en un librito ágil—, sino que deposita su teoría sobre la relación entre milagros, encantamientos y fantasías en un placentero opúsculo entrelazado con temas ficinianos.

> Los maestros que enseñaban la retórica eran tenidos en gran estima, y lo mejor de la juventud romana frecuentaba sus aulas. Llegar a ser abogado era el deseo del romano que buscaba el honor. Este entusiasmo por el estudio de las artes liberales pasó pronto a los países que eran anejados al Imperio Romano y adoptaban su cultura. En Francia florecieron las escuelas donde se enseñaba retórica; y en España aconteció otro tanto. El estudio de las artes se dividió en el conocido sistema del *trivium* y *quadrivium*. El primero comprendía la gramática, retórica y dialéctica, y el segundo abarcaba la aritmética, geometría, música y astronomía[7].

Entre diversas razones, este apogeo se debe al incremento de la predicación por parte de dominicos y franciscanos hacia la segunda mitad del siglo XIII[8]. Dichas órdenes fomentan el cambio en las instituciones eclesiásticas y se comprometen a luchar contra los focos heréticos que surgen por Europa. Con respecto a los estudios que reciben, la retórica ocupa un lugar importante, junto con los comentarios a la Escritura y los avisos prácticos a los predicadores[9].

Sin embargo, a pesar del esfuerzo realizado por hombres como Vicente Ferrer, Juan de Sahagún o Hernando de Talavera, desde la Baja Edad Media las *artes praedicandi* se van disgregando, hasta verse tan debilitadas que casi terminan con la extinción de la retórica[10]. Pese a que sufran desgaste en el tiempo, pre-

[7] Antonio Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1972, pág. 14. Para un desarrollo más pormenorizado de la retórica desde su surgimiento hasta la época que nos ocupa, preferimos remitir a: James Murphy, *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, trad. A.R. Bocanegra, Madrid: Gredos, 1988; Francisco Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978; James Murphy, *La elocuencia en el renacimiento: estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*, trad. Garrote Bernal, Madrid: Visor, 1999; y José Antonio Hernández Guerrero y María del Carmen García Tejedo, *Historia breve de la retórica*, Madrid: Síntesis, 1994.

[8] *Cfr.* Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Genève: Droz, 2002; Marc Fumaroli, *Eroi e oratori: retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna: Il Mulino, 1990; y Luis Alburquerque García, *El arte de hablar en público: seis retóricas famosas del siglo XVI: (Nebrija, Salinas, G. Matamoros, Suárez, Segura y Guzmán)*, Madrid: Visor, 1995.

[9] Al interés que despierta la retórica durante el medievo también contribuyen las universidades que se empiezan a fundar por esta época (Estudios de Palencia en 1212, Salamanca en 1215) y que se encuentran muy vinculadas con el clero; lo mismo ocurre con la orden de la Merced, creada en 1228 con apoyo del rey Jaime I, que se centra en la oratoria, ya que dentro de sus fines persigue la conversión de los mahometanos. *Cfr.* C. María Ajo y Sainz de Zúñiga, *Historia de las universidades hispánicas. Orígenes y desarrollo desde su aparición hasta nuestros días*, Madrid: La Norma, 1957, t. II.

[10] *Cfr.* Pedro M. Cátedra García, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412). Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 1994; Rita Copeland, *Rhetoric, hermeneutics and translation in the Middle Age. Academic traditions and vernacular texts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991; Louis-Jacques Bataillon, *La prédication au XIII^e siècle en France et Italie. Études et documents*, Alderschot-Hampshire: Variorum reprints, 1993; y Carlo Delcorno, *Exemplum e Letteratura tra Medievo e Rinascimento*, Bologna: Il Mulino, 1989.

cipitando un declive rápido y un desprestigio absoluto, no se les puede negar la influencia que ejercen en los siglos posteriores; ya que a ellas se debe el método escolástico que aún descubrimos en la composición de tratados como: el *Malleus maleficarum*[11], el *Disquisitionum magicarum libri VI*[12], el *Tribunal de superstición ladina*[13], entre otros.

La retórica es una disciplina que dispone de una presencia continuada a lo largo de la historia de la literatura; por ello, siglo tras siglo no se puede dejar de sentir la autoridad que ejercen Aristóteles[14], Horacio[15] y Cicerón[16]. Antonio Nebrija[17] y Juan Luis Vives[18] son intelectuales que maduran en el XV y dan sus frutos en la centuria posterior[19]. Junto a ellos, un amplio número de humanistas se esfuerzan por sacarla del estado de postración en el que se halla. Y aunque no todos redactan obras en las que el tema se trate directamente, no cabe duda de que son ellos los que influyen en las ideas expuestas por los autores postridentinos.

El Concilio de Trento deja una huella profunda no solo en el siglo XVI, sino también en los sucesivos por las consecuencias que sus conclusiones desencadenan[20]. En el campo teológico se impone el tomismo. Con ello, indirectamente se está favoreciendo al aristotelismo filosófico, su poética y su retórica. De ellas se vale Trento para comenzar una reforma seria y profunda de la predicación. Consideran que si lo que se pretende es renovar el sermón, hay que empezar por mejorar la preceptiva, modelo y causa formal de toda clase de discurso, es decir, se dan cuenta de que necesitan manuales sujetos a los cánones clásicos, pero que a su vez se ajusten a la sociedad del momento. Esta es otra de las causas por las que el Humanismo presta atención al estudio

---

11 Heinrich Kramer et Jakob Sprenger, *Malleus maleficarum*, Spira: Peter Drach, 1492.

12 Martín del Río, *Disquisitionum magicarum libri VI*, Lyon: Horacio Cardon, 1612.

13 Gaspar Navarro, *Tribunal de supersticion ladina, explorador del saber, astucia, y poder del demonio; en que se condena lo que suele correr por bueno en hechizos, agüeros, ensalmos, vanos saludadores, maleficios, conjuros, arte notoria, cavalista y paulina y semejantes acciones vulgares*, Huesca: Pedro Blusón, 1631.

14 Aristóteles, *Retórica*, trad. Quintín Racionero, Madrid: Gredos, 1990.

15 Quinto Horacio Flaco, *Epístola a los Pisones*, trad. Helena Valenti, Barcelona: Bosh, 1981.

16 Marco Tulio Cicerón, *De inventione*, London: Loeb Classical Library, 1968.

17 Antonio de Nebrija, *Artis rhetoricae compendiosa coaptio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano*, Alcalá de Henares, 1515.

18 Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, Brujas, 1532.

19 *Cfr.* Luis Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid: Tecnos, 1997; Alfonso Martín Jiménez, *Retórica y literatura en el siglo XVI, el Brocense*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997; y Bulmaro Reyes Coria, *Límites de la retórica clásica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

20 *Cfr.* Hubert Jedin, *Historia del Concilio de Trento*, trad. Daniel Ruiz Bueno, Pamplona: Universidad de Navarra, 1972.

de la retórica, intentando conocer y perfeccionar su metodología. Sin embargo, según Antonio Martí:

> A pesar de la legislación que se había aprobado en Trento, el aspecto técnico de la predicación en cuanto oratoria quedaba sin solucionar. Entre los convocados al concilio había muchos que estaban bien al corriente y a favor del humanismo y sus problemas. Una prueba de ello fue el pronto interés que desplegaron a favor del estudio de la Escritura, pero no se manifestó más allá de un mero intento de que se elaborara un *Methodus*; ninguna atención se prestó al hecho de que se necesitaban una renovación del aspecto técnico de la retórica sacra. Y esta quedó sin atención y sin una verdadera solución. Los padres no captaron la importancia del momento histórico en que se hallaba la retórica. Solamente se hubiera necesitado una adaptación para admitir plenamente la corriente de renovación que habían empezado los renacentistas, [...] y que el Brocense iba a continuar aun después de clausurada la última sesión del concilio. Se quiso solucionar el problema de la predicación, pero se descuidó el principal aspecto del mismo: la renovación y creación de una verdadera retórica que llenara las necesidades de la predicación y que, como consecuencia, se pudiera aplicar a la mejora de las técnicas de la oratoria forense[21].

Los textos nuevos con los que cuenta esta disciplina se centran, casi de forma exclusiva, en la oratoria sacra, dejando de lado la forense; tanto es así que no se siente ninguna diferencia entre uno y otro tipo. Es el orador forense quien debe adaptarse a las ideas ofrecidas por los tratados de su tiempo. Por otro lado, no debemos olvidar que, en los colegios regidos por la Iglesia e incluso en las universidades, no se utilizan otras obras que las producidas durante la ebullición generada tras Trento. De esta eclosión de grandes humanistas, cuyos libros perfeccionan las teorías clásicas, desembocamos en un Barroco que orienta el problema de la retórica hacia el conceptismo más puro[22]. Aunque hemos de reconocer que, en general, su estudio y el número de obras que se publican sobre el tema disminuye considerablemente con respecto al siglo anterior.

A mediados del XVII se perciben los primeros síntomas de decadencia. Por otro lado, en algunos manuales, el foco de atención deja de estar centrado en la predicación, para dirigirse hacia el análisis del fenómeno de la creación literaria. Paulatinamente el texto discursivo se ve salpicado de relatos, cuya función no se ajusta en todos ellos a la que desempeñan los *exempla*. De las tres finali-

---

21 Antonio Martí, *op. cit.*, pág. 141.

22 *Ibidem*, págs. 279-84.

dades que persigue la retórica: conmover, persuadir y deleitar, esta última es la que va adquiriendo mayor notoriedad. Es ahora cuando cobran utilidad los textos literarios insertos en tratados que necesitan no solo refutar o apoyar un determinado raciocinio, sino también introducir un tema o concluirlo, relajar la atención del lector, dar autenticidad o verosimilitud a una argumentación, facilitar la comprensión del discurso o provocar un mero placer estético, válido en sí mismo. De este auge que despiertan la observación, el estudio y el análisis de las preceptivas, quedan influenciados ciertos pensadores que, en un momento determinado de su vida intelectual, se plantean el reto de discernir lo que de verdadero y falso se esconde en el controvertido mundo de la magia. Su razonamiento se estructura en consonancia con los cánones marcados por las retóricas de la época.

El uso de estos cuentos por parte de estos tratadistas se explica, entre otros motivos, por su vinculación con la formación retórica que se da en las universidades. En ellas se imparten unas clases teóricas y otras prácticas, con las que se procura que el alumno aprenda a expresarse en latín con elegancia y que sea capaz de comprender y captar la belleza estética de las obras clásicas. Para ello cuentan con dos tipos de textos: las *instituciones* y los *progymnasmata*. En las lecciones prácticas, el alumno debe ejercitar lo que ha aprendido en la teoría mediante la imitación de un modelo. En los primeros niveles, el estudiante empieza elaborando pequeñas fábulas y narraciones.

> En su comentario sobre la fábula, Francisco Escobar dice que el niño a su llegada a la escuela de Retórica debe empezar por las fábulas y narraciones, en cuyo ejercicio se le desarrolla el ingenio y aprende a escribir. Su paso a otros estudios más serios debe ser paulatino. Son preferibles las fábulas a las narraciones, porque, además del placer que proporcionan, la moralidad que se desprende de ellas va formando su tierna alma. De los tres géneros de fábulas (poema, drama y apólogo) el último es el más apropiado en los comienzos[23].

Los *progymnasmata* ejercitan la redacción de las distintas partes del discurso. Para cada una de ellas (*exordium*, *narratio*, *peroratio*, etc.) o para algún aspecto parcial (exposición y desarrollo de una sentencia, una fábula, una descripción, etc.) existen unas normas concretas a las que el alumno debe adaptarse. Mediante estos ejercicios previos se va cogiendo práctica para escribir un discurso completo.

23 José Rico Verdú, *op. cit.*, pág. 44, n. 7.

Pedro Juan Núñez, en su *Progimnasmata*[24] y en sus *Institutiones rethoricae*[25], siguiendo muy de cerca el pensamiento de Aftonio[26], considera que la retórica se encuentra dividida en: 1) ejercicios o esquemas previos, donde se enseña el método más conveniente para ejecutar cada una de las partes del discurso; 2) estado, en el que se analiza la distribución de los componentes que forman la oración; 3) invención, que se dedica a encontrar los distintos argumentos y su colocación dentro de cada una de las partes; 4) elocución, que se centra en el adorno de estas divisiones; y 5) método de prudencia, donde se muestra cómo ser moderado y cauto a la hora de llevar a cabo cada uno de los pasos anteriores. De todos ellos el que más nos interesa es el primero, donde se nos instruye sobre determinados trabajos prácticos que sirven de complemento a la enseñanza teórica en el aprendizaje de la retórica.

Estos ejercicios se clasifican en catorce tipos:

1. La fábula es una narración fingida, donde prima la verosimilitud encauzada hacia un fin didáctico o moral. Consta de: la narracioncilla[27] simple o dialogada, que tiene que ser clara, directa y breve; y la moraleja, es decir, la lección o enseñanza que se deduce del texto anterior. Existen tres clases de fábulas: *particeps rationis*, con hombres y dioses; *morata*, con seres que no poseen habla; y *mixta*, con ambos.
2. La narracioncilla es una exposición de la acción como acontecida o que no ha sucedido. Se emplea con mayor frecuencia en la confirmación, en los exordios y en los epílogos. Está formada por el suceso, cuya realidad se afirma o se niega, y por las circunstancias (personas, tiempo, lugar, modo, causa, etc.). Se le puede añadir una pequeña introducción[28] y un breve epílogo. Dependiendo de cómo sea su comienzo se ajusta mejor a una u otra parte del discurso[29]. Dejando a un lado la forense, existen dos tipos: la fingida o poética y la real o histórica.

[24] Pedro Juan Núñez, *Progimnasmata, id est, praeludia quaedam oratoria ex progymnasmatis potissimum Aphtonii*, Caesaraugusta: Michael Eximenum Sánchez, 1596.

[25] Pedro Juan Núñez, *Instituciones rethoricae ex progimnasmatis potissimum Aphtonii atque ex Hermogenis arte dictatae a Petro Ioanne Nunnesio Valentino*, Barcilone: Petris Mali, 1578.

[26] Aftonio, *Progymnasmata*, Salamanca: Scholia de Sánchez de Las Brozas, 1556.

[27] Toma el nombre de Quintiliano, *narratiuncula*. *Vid.* Quintiliano, *Institutiones oratoriae*, trad. J. Cousin, París: Les Belles Lettres, 1976, VII vols.

[28] Aftonio denomina a este inicio *epodou*. *Vid*. Aftonio, *op. cit.*

[29] De este modo, si su comienzo lo hace con un nominativo puede servir para empezar una historia verosímil; si se inicia con un caso oblicuo, es más propio de una historia ficticia; si empieza con una oración interrogativa, es utilizado en la confirmación; cuando se suprimen las conjunciones, se emplea en la peroración; y cuando se compara desde el comienzo el delito con la virtud que debía poseer el acusado, se adecua más a la amplificación, aunque en este último caso se usa en cualquier parte.

3. La chria es una exposición breve de algún hecho o dicho conocidos y que tienen su aplicación directa en la vida. Se emplea, sobre todo, en la confirmación. Sus partes son: exordio corto alabando al autor por motivos conocidos de todos; exposición más extensa del suceso; alabanza del hecho o dicho; ampliación de lo expuesto incluyendo testimonios o ejemplos; y el epílogo lleno de alabanzas al autor y de incentivos al oyente para que imite su comportamiento. Abundan en las colecciones de apotegmas.
4. La sentencia[30] comenta siempre un dicho y puede no hacer referencia al autor del mismo. Dispone de las mismas partes que la anterior y se emplea en los exordios, narraciones, confirmaciones y epílogos.
5. La refutacioncilla rebate una narracioncilla dudosa. Está constituida por exordios, narracioncilla, argumentos y epílogo. En ella se debe tener en cuenta la edad y la condición de las personas, así como el tiempo. Es de gran utilidad en los géneros de causas y en las partes de la oración, más concretamente en el epílogo.
6. La confirmacioncilla es la demostración de una narracioncilla probable. Consta de las mismas partes que la anterior, pero interpretadas a la inversa. Sobre todo se emplea en la confirmación.
7. El lugar común es un desarrollo del delito confesado o probado para mover a castigo. Se adecua más a la peroración, es decir, a la última parte del discurso. Si suprimimos su exordio se convierte en un mero epílogo. Está formado por: un exordio, alabando el castigo que corresponda; elogio de la virtud contraria; exposición externa del hecho; comparación con otros castigos; se imitan los pasos dados por el reo hasta cometer su delito; se ataca su pasado, intentando por todos los medios evitar la misericordia.
8. La alabanza muestra la utilidad de un objeto determinado. La de las personas está formada por: exordio, exposición, comparación y epílogo; mientras que la de las demás cosas se adapta en la medida de lo posible a ella.
9. El vituperio está constituido por las mismas partes que la alabanza. Ambos se utilizan con frecuencia en cualquier lugar de la oración.
10. La comparación tiene lugar cuando decimos que los objetos que se alaban o vituperan son idénticos entre sí o uno mayor que el otro. Dispone de una distribución igual a las dos anteriores.

[30] Hermógenes la llama *expolitio*. *Vid.* Hermógenes, *Progymnasmata*, trad. Prisciano, Francfort: Minerva, 1964.

11. La etopeya imita el habla adaptándola a las costumbres, personas y cosas que se están tratando[31].
12. La descripción define un objeto hasta en su más mínimo detalle, de tal manera que el lector parece que lo tiene delante. Casi todos los autores lo relacionan con la fábula y la narracioncilla.
13. La tesis es una idea bastante general sobre un determinado asunto. En el momento en que se concretice se convierte en hipótesis. Dispone de las siguientes partes: proposición, argumentos, objeciones, oposiciones con las respuestas, epílogo.
14. La legislación se trata de alguna alabanza o vituperio de una determinada ley. Según Aftonio, está constituida por un exordio, los contrarios, las objeciones con su solución y el epílogo, pudiendo ser empleada en cualquier parte de la oración.

Es justamente en este tipo de ejercicios prácticos donde hay que buscar la influencia que la retórica ejerce sobre la literatura de la época, tanto en lengua latina como en vernácula. Cualquier escritor, teólogo, filósofo, etc., que asista a una escuela, de manera especial si frecuenta la universidad, tiene que realizar *progymnasmata*, los cuales, mucho o poco, modelan su espíritu y su expresión. Esto hace que los escritores procuren imitar los modelos clásicos, no solo por formar parte del ideal teórico de la época, sino porque desde pequeños lo han aprendido así. De este modo, los relatos tantas veces estudiados e imitados pasan a formar parte de su bagaje cultural, de ahí que no nos tiene por qué extrañar que, casi de forma espontánea e inconsciente, recurran a ellos a la hora de elaborar sus tratados sobre magia. Los van insertando a lo largo del discurso, aportando con ello una creatividad literaria deslumbrante en un texto ya de por sí bastante enmarañado.

Sorprende descubrir que el número de relatos que aparecen en los tratados de magia publicados a principios del siglo XVI es más bien escaso. Los autores no son prolijos en su utilización y cuando lo hacen buscan conseguir un fin didáctico-moral. Pedro Ciruelo[32], Martín de Castañega[33], Bernardo Bazin[34], Fe-

[31] Hermógenes diferencia la etopeya auténtica, si finge el habla de personas vivas; de la idolopeya, si simula el habla de difuntos; y de la prosopopeya, si se asimila al habla de otros seres. *Vid*. Hermógenes, *op. cit.*

[32] Pedro Ciruelo, *Reprovacion de las supersticiones y hechizerias. Libro muy utile y necessario a todos los buenos cristianos*, Salamanca: Pedro de Castro, 1538.

[33] Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerias y de la possibilidad y remedio dellas*, Logroño: Miguel de Eguia, 1529.

[34] Bernardo Bazin, «Tractatus de artibus magicis ac magorum maleficiis», en *Tractatus aliquot tam veterum, quam recentiorum auctorum*, Francfort: Nicolás Bassaeo, 1588, t. II, fols. 1-33.

lix Malleoli[35], Jerónimo Mengo[36] y Francisco de Vitoria[37], entre otros muchos, cuando intercalan una de estas narraciones dentro de sus obras, lo realizan con el propósito de enseñar una determinada lección al lector. Esto puede deberse: a la extensión generalmente corta de estos libros; al raciocinio conciso y exacto de estos autores; al influjo de una educación escolástica y rigurosa; al deseo de mantener la atención de un receptor culto en las ideas vertidas en sus textos y no en cualquier relato innecesario, que lo único que consigue es evadir y relajar. Además no debemos olvidar que el tratado de magia, aunque se comienza a cultivar durante la Edad Media, su mayor auge lo experimenta durante el Siglo de Oro, a causa de las condiciones sociales y la mentalidad mágica que impera en estos momentos. Por lo tanto, a comienzos del XVI aún se estaban dando los primeros pasos para ajustar a esta nueva época este tipo de tratados.

A medida que el Renacimiento va avanzando, tanto filósofos ocultistas como teólogos e inquisidores se interesan más en el tema de la magia. Surgen dudas sobre los castigos, controversias sociales, conflictos ideológicos, discusiones en torno a los métodos que se tienen que emplear, crisis religiosas, etc., que es necesario atajar de una manera concisa y definitiva. De ahí que vayan surgiendo verdaderas enciclopedias en la materia, donde se percibe un aumento considerable en el uso de los cuentos. Se va perdiendo en ellos el sabor didáctico y comienzan a hacerse eco de los nuevos tiempos. El vitalismo renacentista potencia que la enseñanza provechosa de un relato tiene que ir envuelta en una cubierta de deleite cambiante, que se ajuste al gusto estético del lector al que va dirigido. Es decir, para que el receptor capte el mensaje «hace falta una *voluntad* de aceptación previa a la *comprensión* de aquel. Deberá, por tanto, el emisor estudiar cuál es el *gusto* del receptor, para forzar la aceptación. Solo después podrá adaptar el *modo* del mensaje al código intelectivo del que habrá de recibirlo»[38].

Otras voces, como la de Cervantes, demandan que el relato enseñe, pero que también deleite, donde lo «dulce» ya no está en función de lo «útil», sino a la par[39];

---

[35] Felix Malleoli, «Tractatus de exorcismis», en *Tractatus aliquot tam veterum, quam recentiorum auctorum*, Francfort: Nicolas Bassaeus, 1588, t. II, fols. 378-421.

[36] Hieronymo Mengo, «Flagellum daemonum, seu exorcismi terribiles, potentissimi, et efficaces. Remediaque probatissima ad malignos spiritus expellendos, facturasque, et maleficia affuganda de obsessis corporibus», en *Tractatus aliquot tam veterum, quam recentiorum auctorum*, Francfort: Nicolas Bassaeo, 1588, t. II, fols. 92-335.

[37] Francisco de Vitoria, «De arte magica. Locus relegendus est, non declinetis ad magos, nec ab ariolis aliquid sciscitemini. Leuit. 19», en *Relectionum theologicarum*, Ingolstad: Wolfgang Ederum, 1580, t. II, fols. 538-90.

[38] María del Pilar Palomo, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona: Planeta, 1976, pág. 118.

[39] «... las fábulas milesias, que son cuentos disparatados que atienden solamente a deleitar y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente». Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen, Madrid: Cátedra, 1989, t. I, pág. 552.

porque si bien afirma el «honesto y sabroso fruto» que podría extraerse de sus narraciones, estas se dirigen a entretener con «ejercicios honestos y agradables», que «antes aprovechan que dañan», esas horas «de recreación, donde el afligido espíritu descanse»[40]. La ejemplaridad y el deleite viene a cubrir, por lo tanto, una necesidad individual en la sociedad del momento, donde el arte cumple una función colectiva, que se refleja claramente en el empleo e inserción de cuentos dentro de estos tratados de magia[41]. Se produce una acomodación entre estos relatos y las costumbres de la gente. Los autores de estos libros comprueban que este nuevo enfoque consigue persuadir mejor a los lectores, arrastrando su voluntad al parecer que subyace en cada una de las argumentaciones.

Con el Barroco se produce una explosión creativa que también va a salpicar a estos libros. La extensión de estos manuales crece considerablemente, ya que este tipo de literatura bebe de los textos precedentes, es decir, que sus autores citan de forma reiterada y constante las narraciones que pueblan los volúmenes publicados con anterioridad. Obras como: *Magiae naturalis libri XX*[42], *De divinatione et magicis praestigiis, quarum veritas ac vanitas solide exponitur per descriptionem Deorum fatidicorum qui olim responsa dederunt*[43] o *Epitomes delictorum*[44], producen la sensación de que, cuanta mayor erudición muestre el tratadista, mejor va a convencer a los lectores sobre la autenticidad de su punto de vista. Sin embargo, esta acumulación de fuentes de distintas épocas tiene una función que va más allá de la mera exhibición cultural; sirve para establecer una profunda cohesión entre el pasado y el presente, de forma tal que, como los autores antiguos y modernos citados no se contradicen en los conceptos fundamentales, su cosmovisión adquiere un valor permanente.

Tras el cuento se ocultan lo agudo y lo ingenioso, la conseja y la patraña, lo festivo y lo frívolo, la mentira y la jácara. Lo que importa ahora es cuánto ingenio, imaginación, fantasía e inventiva derrocha el autor. Sobre todo a finales del XVII se experimenta una mayor profusión en el uso de relatos, cuya finalidad en algunos es didáctica, pero lo que la mayoría pretende es relajar la atención del lector, conmover su estado de ánimo, convencerlo indirectamente sobre la licitud o ilicitud de un determinado asunto y, por último, evadir agradablemente

40 Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid: Cátedra, 1989, t. I, pág. 52.

41 Antonio García Berrio, *Formación de la teoría de la literatura moderna*, Murcia: Universidad de Murcia, 1980, t. II.

42 Giovan Battista della Porta, *Magiae naturalis libri XX*, Napoli: Horacio Salviano, 1589.

43 Jan Jacobo Boissardo, *De divinatione et magicis praestigiis, quarum veritas ac vanitas solide exponitur per descriptionem Deorum fatidicorum qui olim responsa dederunt*, Oppenheim: Hieronymo Gallero, 1601.

44 Francisco Torreblanca Villalpando, *Epitomes delictorum in quibus aperta, vel occulta invocatio daemonis intervenit*, Sevilla: Ildeso Rodríguez Gamarra y Francisco de Lira, 1618.

su espíritu mediante el placer estético. Esta última finalidad llega a su máxima expresión en el *Compendium maleficarum* de Francesco Maria Guaccio[45], tratado donde cada capítulo aparece estructurado en dos partes muy bien diferenciadas: por un lado se haya la teórica, expuesta de forma muy sucinta, que viene a ser una recopilación de todo lo que se sabía sobre el tema con anterioridad; y por otro, la práctica formada por un cúmulo de cuentos enmarcados bajo la denominación de ejemplos, donde se dan cabida una amplia selección de todas estas narraciones, destacando, sobre todo, su variedad e importancia literaria.

Década a década, el cuento inserto en tratados de magia va adquiriendo independencia, enriqueciéndose con una construcción cada vez más depurada, atrayendo la atención no solo de teólogos, filósofos e inquisidores, sino también de escritores que lo van a tomar como fuente para sus propias composiciones. Su diversidad funcional queda marcada por el lugar donde aparece inserto dentro de un tratado, de ahí que lo podamos encontrar presentando un *thema* de discusión; aprobando, refutando, comprobando, ilustrando o autorizando una determinada doctrina sobre la magia; o bien recopilando de forma magistral las conclusiones extraídas de la hipótesis que se ha defendido. Su didactismo inicial heredado del *exemplum* da lugar a un entretenimiento deleitoso que el mismo espíritu barroco favorece y potencia.

[45] Francesco Maria Guaccio, *Compendium maleficarum. Ex quo nefandissima in genus humanum opera venefica, ac ad illa vitanda remedia conspiciuntur*, Milano: Collegio Ambrosiano, 1624.

MALLEVS
MALEFICARVM,
MALEFICAS ET EARVM
hæresim frameâ conterens,
EX VARIIS AVCTORIBVS COMPILATVS,
& in quatuor Tomos iustè distributus,

*QVORVM DVO PRIORES VANAS DÆMONVM versutias, præstigiosas eorum delusiones, superstitiosas Strigimagarum cæremonias, horrendos etiam cum illis congressus; exactam denique tam pestiferæ sectæ disquisitionem, & punitionem complectuntur. Tertius praxim Exorcistarum ad Dæmonum, & Strigimagarum maleficia de Christi fidelibus pellenda; Quartus verò Artem Doctrinalem, Benedictionalem, & Exorcismalem continent.*

TOMVS PRIMVS.

*Indices Auctorum, capitum, rerumque non desunt.*

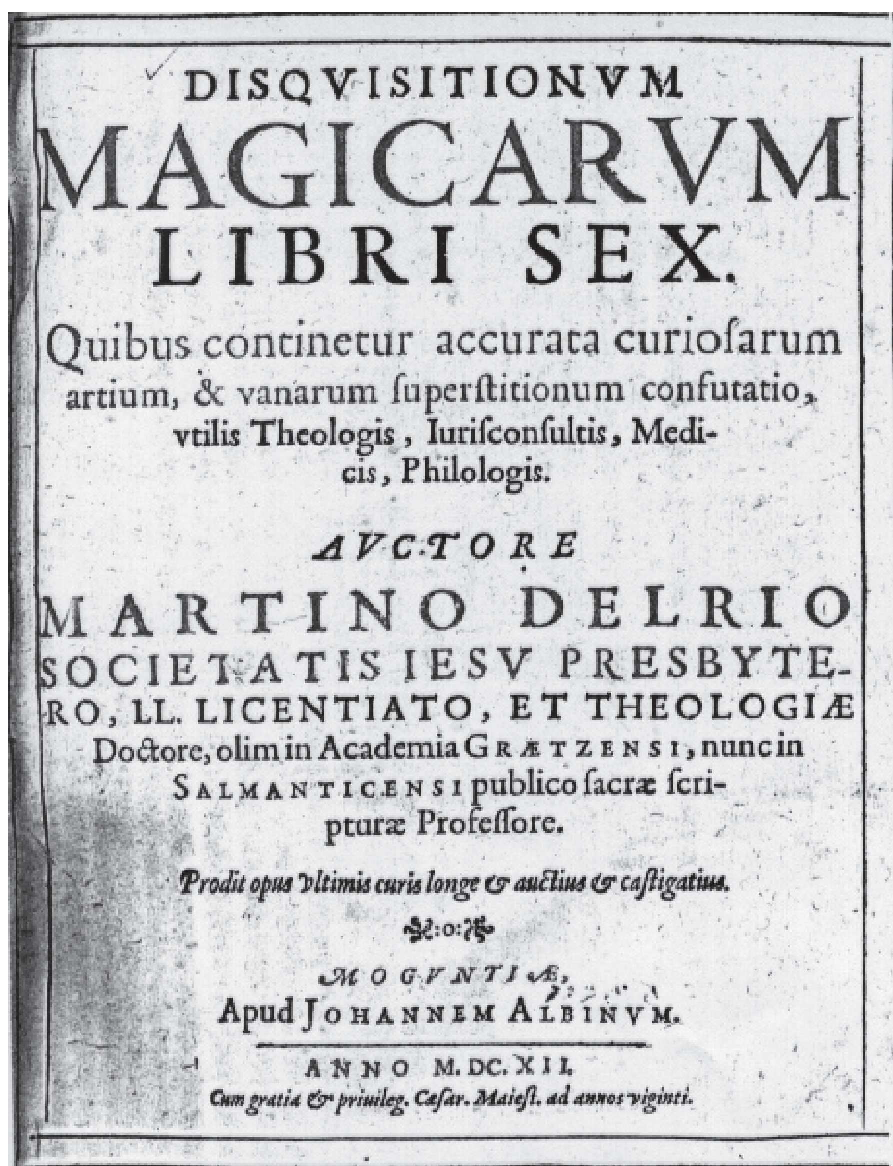
Editio nouissima, infinitis penè mendis expurgata; cuique accessit Fuga Dæmonum & Complementum artis exorcisticæ.

*Vir siue mulier in quibus Pythonicus, vel diuinationis fuerit spiritus, morte moriatur.* Leuitici cap. 10.



LVGDVNI,
Sumptibus CLAVDII BOVRGEAT, sub signo Mercurij Galli.
M. DC. LXIX.
CVM PRIVILEGIO REGIS.

Portada del *Malleus maleficarum*, escrito por Heinrich Kramer y Jakob Sprenger, publicado en Lyón por Claudio Bourgeat en 1669.



DISQVISITIONVM
MAGICARVM
LIBRI SEX.
Quibus continetur accurata curiosarum
artium, & vanarum superstitionum confutatio,
vtilis Theologis, Iurisconsultis, Medi-
cis, Philologis.

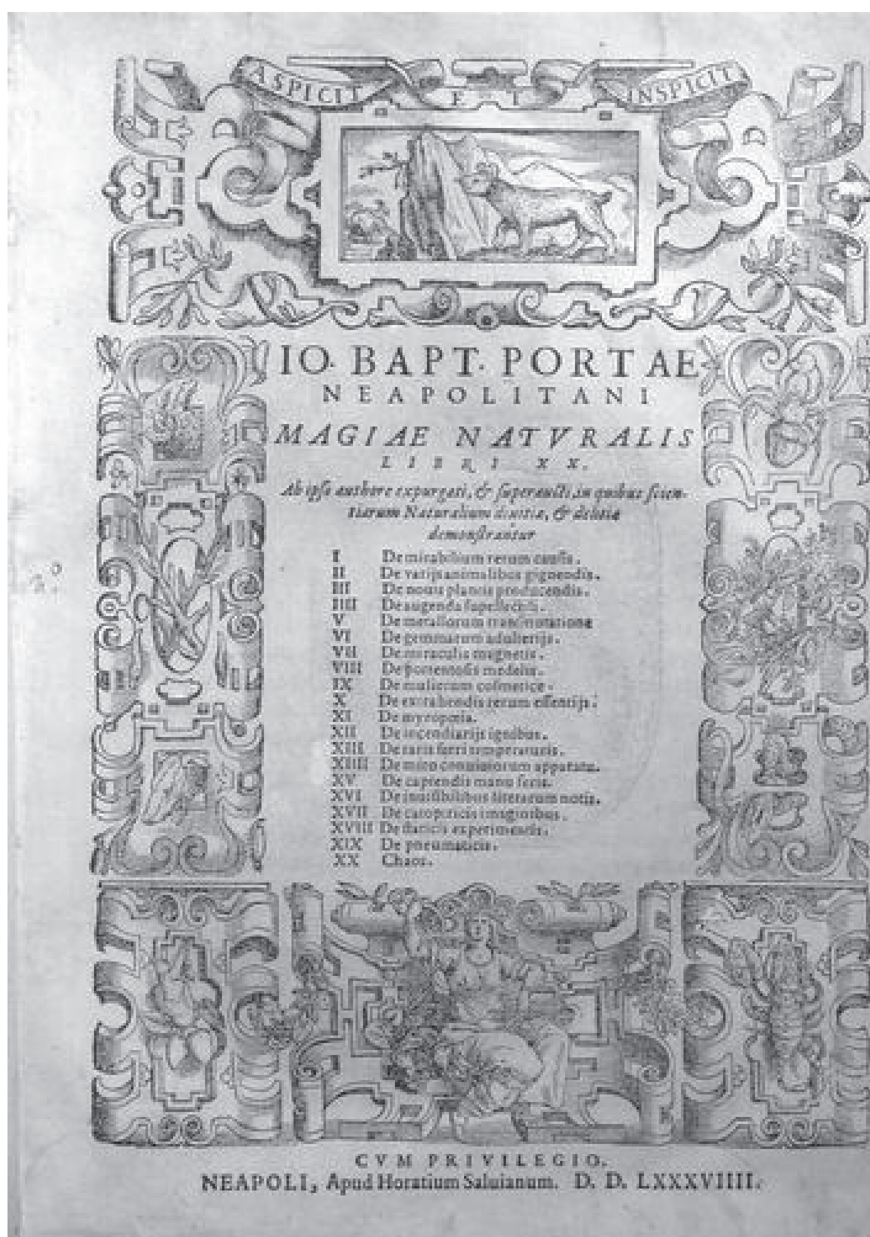
AVCTORE
MARTINO DELRIO
SOCIETATIS IESV PRESBYTE-
RO, LL. LICENTIATO, ET THEOLOGIÆ
Doctore, olim in Academia GRÆTZENSI, nunc in
SALMANTICENSI publico sacræ scri-
pturæ Professore.

*Prodit opus vltimis curis longe & auctius & castigatius.*

*MOGVNTIÆ,*
Apud JOHANNEM ALBINVM.

ANNO M.DC.XII.
*Cum gratia & priuileg. Cæsar. Maiest. ad annos viginti.*

Portada del *Disquisitionum magicarum libri sex* del padre Martín del Río,
editado en Maguncia por Johan Albino en 1612.



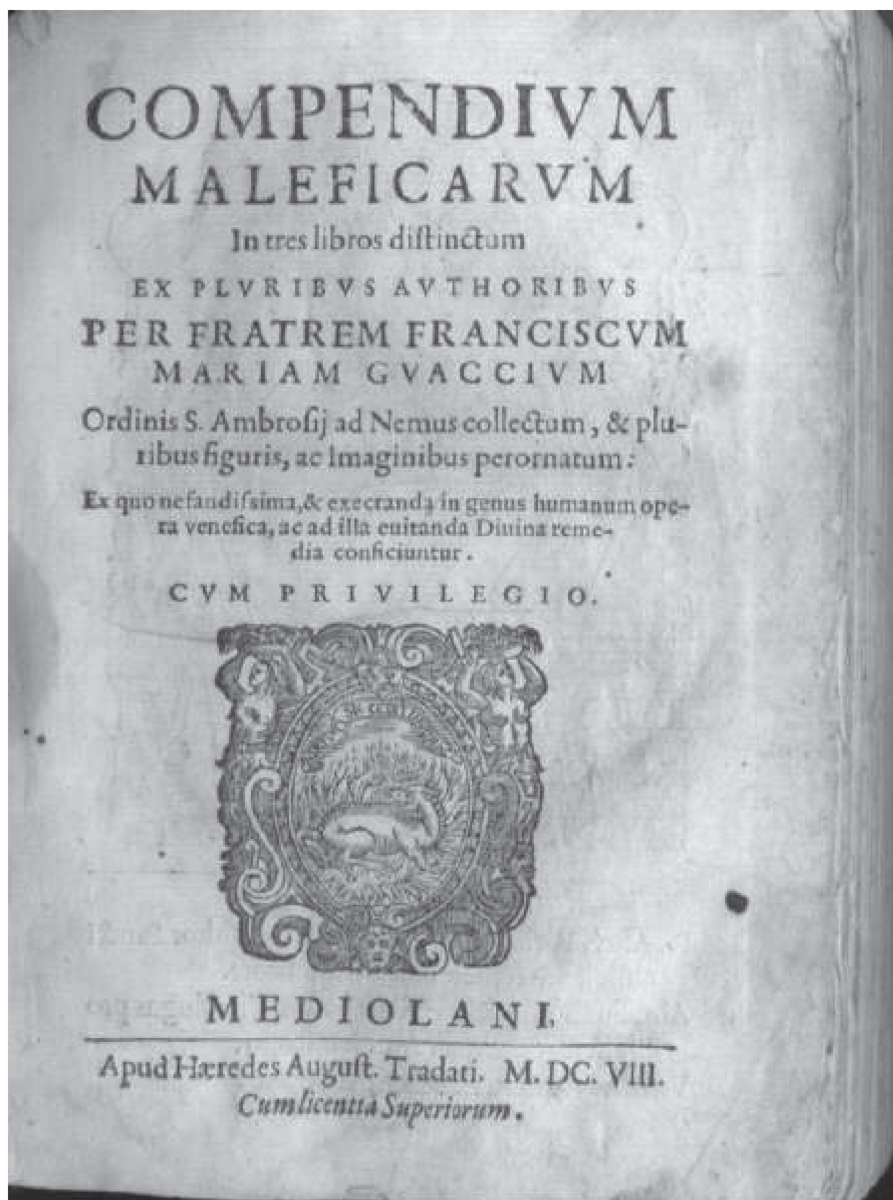
ASPICIT ET INSPICIT

IO. BAPT. PORTAE
NEAPOLITANI
*MAGIAE NATVRALIS*
*LIBRI XX.*
*Ab ipso authore expurgati, & superaucti, in quibus scientiarum Naturalium divitiae, & delitiae demonstrantur*

I De mirabilium rerum causis.
II De variis animalibus gignendis.
III De novis plantis producendis.
IIII De augenda supellectili.
V De metallorum transformatione
VI De gemmarum adulteriis.
VII De miraculis magnetis.
VIII De portentosis medelis.
IX De mulierum cosmetice.
X De extrahendis rerum essentiis.
XI De myropoeia.
XII De incendiariis ignibus.
XIII De raris ferri temperaturis.
XIIII De miro conviviorum apparatu.
XV De capiendis manu feris.
XVI De invisibilibus literarum notis.
XVII De catoptricis imaginibus.
XVIII De staticis experimentis.
XIX De pneumaticis.
XX Chaos.

CVM PRIVILEGIO.
NEAPOLI, Apud Horatium Saluianum. D. D. LXXXVIIII.

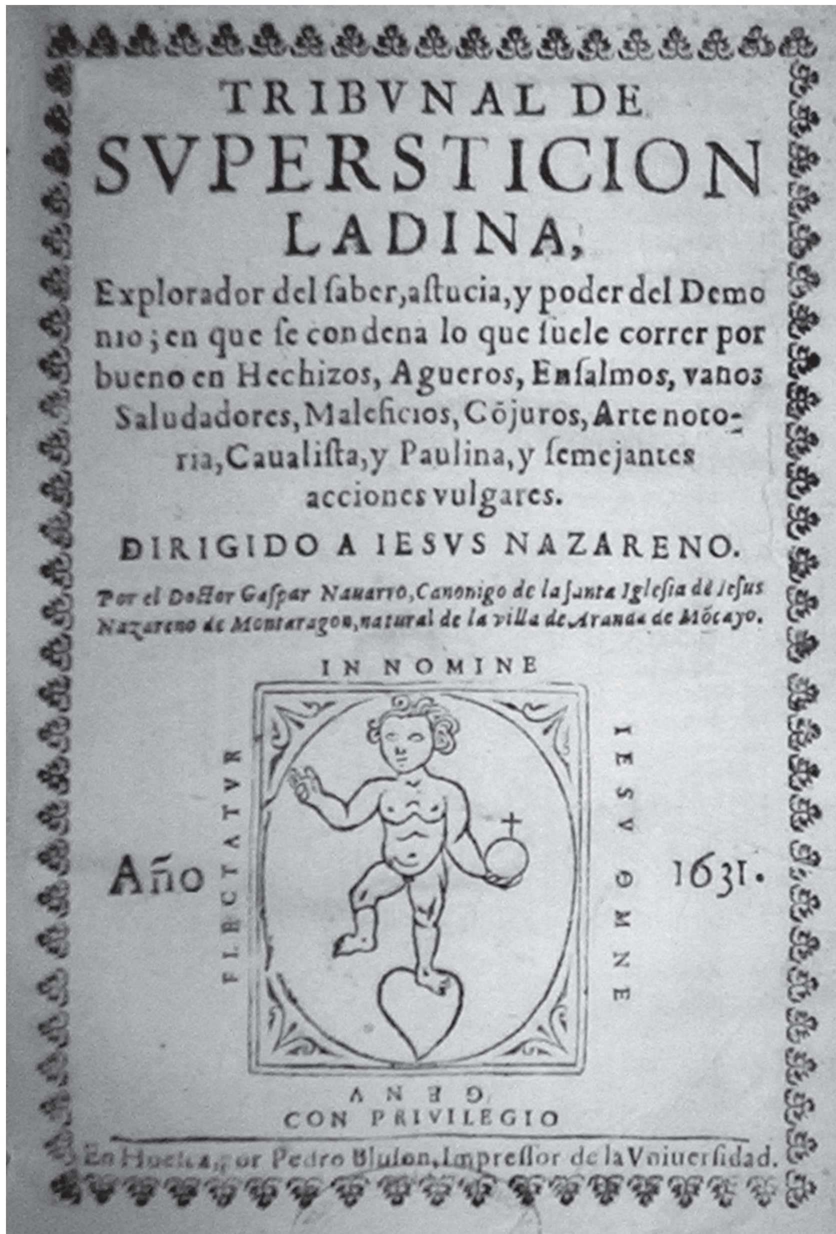
Portada del *Magiae naturalis libri XX* de Giovan Baptista della Porta, publicado en Nápoles por Horacio Salviano en 1589.



COMPENDIVM
MALEFICARVM
In tres libros diſtinctum
EX PLVRIBVS AVTHORIBVS
PER FRATREM FRANCISCVM
MARIAM GVACCIVM
Ordinis S. Ambroſij ad Nemus collectum, & plu-
ribus figuris, ac Imaginibus perornatum:
Ex quo nefandiſsima, & execranda in genus humanum ope-
ra venefica, ac ad illa euitanda Diuina reme-
dia conficiuntur.
CVM PRIVILEGIO.

MEDIOLANI.
Apud Hæredes Auguſt. Tradati. M.DC.VIII.
Cum licentia Superiorum.

Portada del *Compendium maleficarum* escrito por el padre Francesco Maria Guaccio y publicado en Milán por los herederos de Augusto Tradati en 1608.



TRIBVNAL DE
SVPERSTICION
LADINA,
Explorador del ſaber,aſtucia,y poder del Demo
nio; en que ſe condena lo que ſuele correr por
bueno en Hechizos, Agueros, Enſalmos, vanos
Saludadores, Maleficios, Cõjuros, Arte noto-
ria, Caualiſta,y Paulina,y ſemejantes
acciones vulgares.

DIRIGIDO A IESVS NAZARENO.

*Por el Doctor Gaſpar Nauarro, Canonigo de la ſanta Igleſia de Ieſus Nazareno de Montaragon, natural de la villa de Aranda de Mõcayo.*

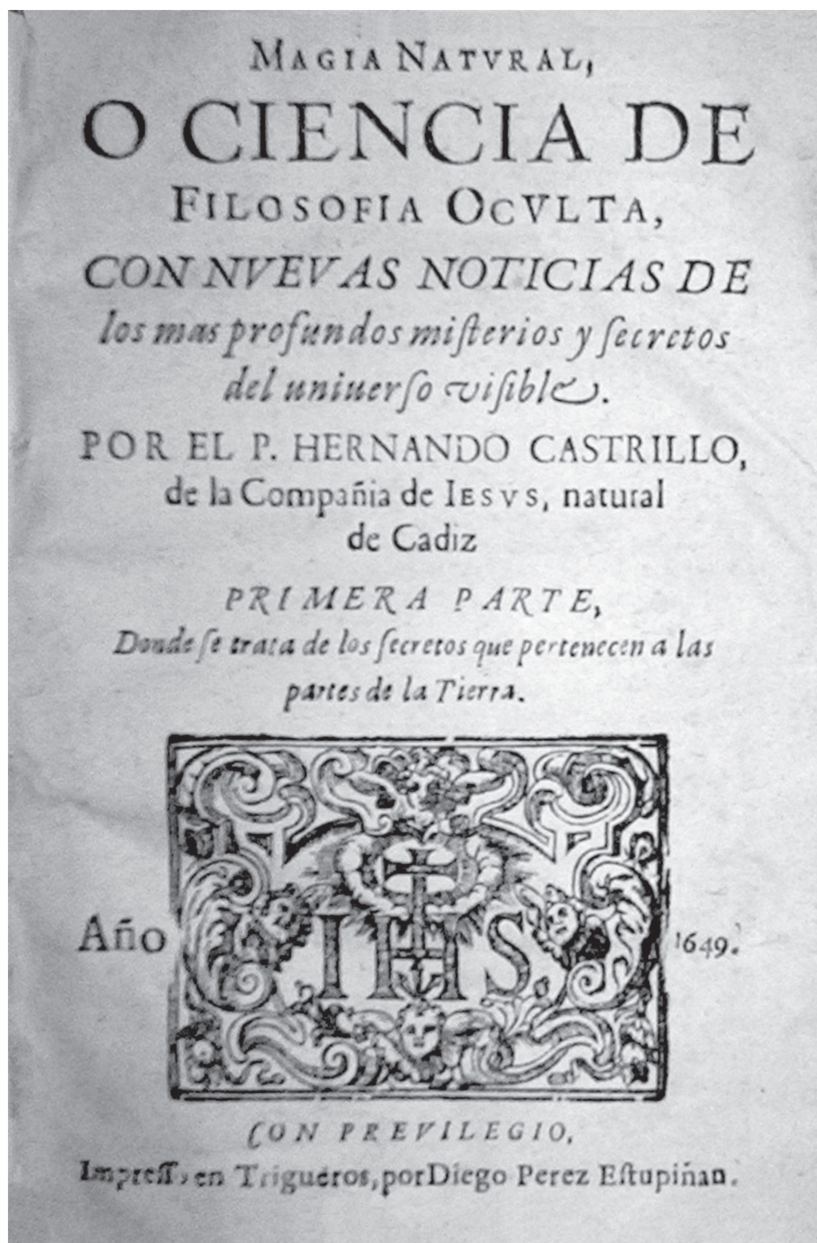


Año 1631.

CON PRIVILEGIO

En Hueſca, por Pedro Bluſon, Impreſſor de la Vniuerſidad.

Portada de *Tribunal de superstición ladina* de Gaspar Navarro,
editado en Huesca por Pedro Blusón en 1631.



MAGIA NATVRAL,
O CIENCIA DE
FILOSOFIA OCVLTA,
CON NVEVAS NOTICIAS DE
los mas profundos miſterios y ſecretos
del uniuerſo viſible.
POR EL P. HERNANDO CASTRILLO,
de la Compañia de IESVS, natural
de Cadiz
PRIMERA PARTE,
Donde ſe trata de los ſecretos que pertenecen a las
partes de la Tierra.
Año 1649.
CON PREVILEGIO,
Impreſſo en Trigueros, por Diego Perez Eſtupiñan.

Portada de *Magia natural o ciencia de filosofía oculta* del padre Hernando Castrillo, impreso en Trigueros por Diego Pérez Estupiñan en 1649.

# EDAD DE ORO XXIV

Antonio Fábregas Alfaro
(Universidad Autónoma de Madrid)

«Háblame, oh Musa, del Congreso de las mil vueltas, que comenzó en Madrid el veintidós de marzo y terminó en Cuenca cuatro días después, el veintiséis; cuéntame, Musa, de este Congreso, que estuvo dedicado a *La tradición clásica en los Siglos de Oro* y deleitó a alumnos y conferenciantes…». Así comienza un célebre canto épico que nunca fue escrito, lo cual probablemente explique que ningún conferenciante le dedicara una ponencia durante la vigésimo cuarta edición anual del *Seminario Internacional Edad de Oro*, repartido, como siempre, a partes casi iguales entre Madrid y Cuenca.

La mañana del lunes veintidós de marzo de 2004, en el campus de la Universidad Autónoma de Madrid, un amplio grupo de estudiantes bullía ansioso e impaciente ante las puertas del salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras. Una montaña de libros les cerraba aún el paso, al mismo tiempo que numerosos profesores empezaban a revisar sus notas, como un hoplita afila su lanza en la aurora de la batalla. Eran las nueve y media de la mañana y la primera sesión del Seminario era inminente.

A las diez de la mañana, las autoridades ya se encontraban en la mesa de conferenciantes para proceder a la inauguración oficial del Congreso. Tras la breve inauguración a cargo de las autoridades, que estuvo marcada por el triste recuerdo de los atentados de Atocha, apenas unas semanas atrás, el Prof. Gómez Alonso presentó el vigésimo tercer volumen de la revista anual *Edad de Oro*, que reunía las conferencias del seminario anterior.

*Edad de Oro,* XXIV (2005), págs. 471-478

A continuación tuvo lugar la conferencia inaugural, de la que se ocupó la Profa. Lía Schwartz, con el título «Las elegías de Propercio y sus lectores áureos». En esta ponencia, la profesora observa que la obra del autor de Umbria, prácticamente desconocida durante casi toda la Edad Media, llegó a los clásicos áureos a través de la relectura que de ellas hace Petrarca, de tal manera que un Garcilaso toma tópicos tanto de Propercio como de Petrarca, indistintamente (así en el soneto XXV). Quevedo, en su relectura de Garcilaso, también retoma tópicos del autor latino, mientras que Fernando de Herrera, además de tenerlo presente como un referente para sus églogas, es comentarista teórico de su estilo y de sus tópicos. La conferencia también considera la influencia de este autor en Lope de Vega —en aspectos a veces superficiales, como la inclusión de una Cintia entre sus amadas— y en Góngora, particularmente en la descripción física del objeto amado. A continuación, el Prof. José María Maestre, con la conferencia «La mujer y el humanismo: en torno a Luisa Sigea», estudia algunas obras atribuidas a esta humanista del siglo XVI, como una supuesta correspondencia con Luis Vives, las cuatro cartas familiares y las dos cartas a un caballero, de marcado carácter moralizante. El profesor Maestre trata de desenmascarar lo que, según se desprende de su análisis, fue una serie de falsificaciones que se atribuyeron a la autora del *Duorum virginum colloquium* para restituir su prestigio, como reacción a la aparición en Francia de textos licenciosos que se relacionaban con ella, señaladamente la *Satyra Sotadica*. Así, no tiene sentido que Sigea hubiera escrito dichas cartas en castellano, cuando la lengua que hubiera empleado un humanista hubiera sido el latín, y tampoco se entiende que las cartas carezcan de fecha y se dirijan a un caballero desconocido. La tercera y última conferencia de la mañana corrió a cargo del profesor Guillermo Serés. En su conferencia, titulada «La belleza, la gracia y el movimiento: Fray Luis de León y Quevedo», analiza la importancia que tiene en distintos poemas de los dos autores mencionados en el título una noción de belleza apoyada no en un equilibrio estático y simétrico, sino en un movimiento armonioso que implica a las pasiones y a las emociones, a las acciones y las reflexiones, de tal forma que dicha belleza no puede ser solamente contemplada, sino que tiene que sentirse, como apuntaba Herrera en sus comentarios a Garcilaso. Por esta vía, la belleza se concibe, en un sentido platónico, como un movimiento armonioso producido en el alma, por lo que sus raíces filosóficas se remontan al pensamiento grecolatino y a la patrística agustiniana. Esta belleza viva, que es movimiento en el alma, es lo que recibe el nombre de «gracia» en los tratados renacentistas.

Terminó de esta manera la primera sesión de conferencias y nos dispusimos, tras una breve comida, a asistir a las sesiones de la tarde. Esta edición del Seminario incorporó como novedad una sesión de comunicaciones realizadas por doctorandos de la Universidad, en las cuales tendrían ocasión algunos resultados de las investigaciones que están realizando para terminar su tesis doctoral. Los

doctorandos fueron agrupados en una única sesión vespertina, de tal manera que los trabajos orientados más bien a la lengua ocuparon la primera parte de la sesión, mientras que se reservó la segunda parte para los estudios que estaban referidos a cuestiones más atinentes a la literatura.

Los cinco participantes de la sesión de comunicaciones trataron temas muy diversos. Luis Unceta analizó un aspecto de la obra de San Juan de la Cruz a través del valor semántico de los lexemas relacionados con el campo léxico del «vuelo» y la relación metafórica que estos elementos pueden mantener con la ascensión del alma. Begoña Rodríguez estudió el tópico clásico del «locus amoenus» en la narrativa y el diálogo del siglo XVI, rastreando someramente las fuentes históricas de este motivo, demostrando su pervivencia en los géneros narrativos del Siglo de Oro y, por fin, señalando la función este elemento tiene en la ficción cervantina, concretamente en *El Coloquio de los Perros*. María Jesús Zamora, por su parte, analizó la influencia de los tratados sobre brujas, particularmente el muy extendido *Malleus Maleficarum*, en la literatura y, más en general, en la cultura del Siglo de Oro. Eduardo Torres presentó sus investigaciones acerca del *Inventario* de 1551 de Antonio de Villegas, donde aparece, entre otros textos, el *Abencerraje*, y reconstruye la historia de dicha obra y sus relaciones con la censura de la Inquisición, incidiendo particularmente en la importancia que esta relación pudo tener en la suerte de dichos textos y en qué sentido es útil conocerla para descubrir algunos de sus rasgos. Por fin, Antonio Fábregas trató de presentar un análisis formal de palabras como *pretenmuela*, los llamados «cruces léxicos» —usados frecuentemente por Aristófanes y Quevedo—, donde se mostrara que los procedimientos literarios no deben concebirse como formaciones ajenas al sistema de la lengua, ya que pueden ser analizados en términos gramaticales.

Terminada esta sesión, que, a pesar de lo mucho que se había extendido el día, no resultó enojosa, quizá porque las comunicaciones fueron bastante breves y tocaron una gran variedad de temas, cada cual se fue marchando a casa, unos antes que otros, pero ninguno tan tarde como Ulises. El día siguiente también estaría repleto de análisis y estudios, y lo prudente era retirarse a descansar.

A la mañana siguiente, vuelta a las conferencias, a los análisis y al desfile de actas y carpetas. En esta sesión del congreso pudimos asistir a cinco conferencias. El profesor Vicente Picón, en su conferencia «Tópicos tradicionales: el *Beatus ille*, el *Carpe diem* horaciano y otros tópicos clásicos», presenta el concepto teórico de «tópico histórico» o «tópico tradicional», que se define como un pensamiento sancionado por un uso continuado y que se manifiesta literariamente en unas formas específicas. El profesor Picón observa que el ejemplo más indiscutido de esta noción, que permite ejemplificarla con claridad, es el *Beatus ille*, que es, como se sabe, el canto a la vida retirada que Horacio realiza en su epodo segundo, y desde entonces ha aparecido recurrentemente en la literatura occi-

dental. A continuación, estudia la evolución del tópico desde Marcial hasta Fray Luis de León, pasando por la *Comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana y Garcilaso de la Vega. En la segunda ponencia de la mañana, «El *locus amoenus* y otros tópicos poéticos relacionados con la naturaleza», la profesora Primitiva Flores analiza el conocido tópico de la literatura clásica y aporta una serie de ejemplos mediante los que ilustra el hecho de que cada género literario y cada autor emplean el *locus amoenus* desde una perspectiva distinta, concorde con la finalidad y tono de la obra de la que se trate. Así, partiendo de Homero, donde el *locus* es una excusa para incluir referencias mitológicas en los interludios épicos, la profesora Flores analiza cómo en su evolución histórica va apareciendo progresivamente la mención enumerativa de los nombres de diversas plantas, flores y frutas, en una tendencia que culmina en los poetas alejandrinos, y cómo los autores latinos lo van a emplear frecuentemente por oposición a las ciudades —como en el caso de Lucrecio—, como marco para la poesía bucólica —caso de Teócrito— o sencillamente a la manera de un espacio donde tiene lugar el encuentro amoroso. Estas líneas perviven con gran fuerza y hacen que el tópico llegue hasta la Edad Media y el Renacimiento como un motivo de las poéticas. A continuación, la profesora Mª. Carmen González, en su conferencia «Los tópicos del amor y el matrimonio en la comedia latina», presenta un elaborado análisis sobre las actitudes y perspectivas más frecuentes que adoptan los personajes de una comedia de tema amoroso. La profesora González comienza señalando que un comediógrafo latino identifica el amor con un derecho que posee la juventud, ya que carece de un estatuto socioeconómico estable, frente a los viejos, que, por tener ya riquezas y estabilidad, resultan risibles al entregarse a las tribulaciones e incertidumbres del amor. La conferencia se detiene en el prototipo del *fervidus amator* como protagonista de la acción amorosa y detalla sus reacciones psicológicas más frecuentes. Entre estas reacciones destaca la de identificar la ausencia del objeto del amor con una enfermedad, lo cual será un tópico que perdurará hasta nuestros días. La amada, por su parte, se reviste de una belleza extrema y de un fuerte sentido de la fidelidad. Estas caracterizaciones de la trama amorosa y de los personajes, como señala la profesora González, llegan hasta las obras de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina, confirmando de esta forma la importancia de la recepción de los clásicos grecolatinos en nuestra propia tradición literaria. Por su parte, el Prof. Carles Miralles en su conferencia «Tres notas al *Crótalon*» discute el significado irónico y satírico que entraña el pseudónimo Cristóforo Cnofoso, con el que el autor firma el famoso diálogo renacentista, y también sus ecos neoplatónicos. A continuación, relaciona el hecho de que los animales estén dotados con el don de la palabra con el *Asno de oro* y con una actualización del tópico clásico del *docere et delectare* presentando enseñanzas filosóficas con una cobertura risible. En tercer y último lugar, el profesor Miralles discute la aparición de la

Verdad en la obra, así como las implicaciones ideológicas que se desprenden de esta figura alegórica y de la afirmación de que se encuentra desterrada. La última conferencia a la que pudimos asistir en Madrid fue la del doctor Emilio Pascual, titulada «La difusión editorial de los clásicos». Partiendo de un hecho ilustrativo, a saber, la inclusión al comienzo del capítulo XXVI de la segunda parte del *Quijote* de un verso de la traducción que hizo Gregorio Hernández de Velasco de la *Eneida* en 1555, traza un panorama de la influencia que tuvo la imprenta en la difusión del humanismo, y, entre otros muchos datos curiosos y amenos —como el riesgo de excomunión que pesaba sobre quien editara una Biblia con erratas o fallos en la puntuación—, se detiene en considerar las figuras de dos latinistas españoles, Vicente Mariner y el Abate Marchena.

De esta forma terminaron las sesiones de la Universidad Autónoma de Madrid. Llegados a este punto, era el momento de trasladarlo todo a Cuenca: profesores, alumnos, organizadores, conferenciantes, carteles, libros y conocimiento. Los autobuses alineados en el punto de encuentro el miércoles por la mañana recordaban al catálogo de las naves de Homero en el canto segundo de la *Ilíada*. No sé si alguien pensó, también, que íbamos a un asedio, que quizá estábamos rodeando los tópicos clásicos para lograr, lanzándoles flechas agudas como análisis, que se rindieran ante nosotros y nos entregaran sus secretos.

Llegamos al Auditorio de Cuenca con tiempo de sobra para dejar todo preparado y comenzar exactamente cuando lo teníamos previsto. Los hados estaban siendo propicios. Podíamos retomar las conferencias.

En efecto, tras la presentación del profesor Martín Muelas, comenzó la cuarta sesión de conferencias del Seminario, que constaba de cuatro ponencias. En su conferencia «La tradición clásica: concepto y bibliografía referida a la literatura española», el profesor Vicente Cristóbal discute la amplitud referencial que tiene la expresión «tradición clásica», en la que podrían tener cabida nociones médicas, científicas, jurídicas o incluso políticas que fueron acuñadas en el período grecorromano antiguo, aunque la tendencia filológica haya hecho que quede restringida prácticamente siempre a las cuestiones literarias o lingüísticas. El profesor Cristóbal advierte de la necesidad de estudiar la propia conservación de las obras que nos han llegado desde la antigüedad para poder hacernos una idea completa de cuál ha podido ser la importancia de cada autor en las distintas épocas. La aportación fundamental de su estudio es la de diferenciar entre aquellos aspectos de la tradición que acuden a una obra por permear el clima cultural del autor, de forma inevitable y casi inconsciente, y los aspectos de la tradición que el propio autor busca de forma consciente. También advierte sobre la posibilidad de que un determinado tópico aparezca en un autor sin que pese en ello la tradición, en ninguna de sus variantes, sino por hallazgo independiente del artista, algo a lo que el profesor Cristóbal se refiere como «poligénesis». A continuación, los profesores Javier García Rodríguez y Pedro Conde Parrado

analizan en su conferencia «Entre voces y ecos: Quevedo contra Góngora (una vez más)» la manera en la que los principios de las poéticas de la tradición clásica fueron empleados como arma arrojadiza en las polémicas literarias del Siglo de Oro, y, concretamente, cómo se reflejan estos conceptos en los sonetos antigongorinos atribuidos a Quevedo. El núcleo de la polémica parece hallarse en la interpretación que había de darse a los distintos niveles de estilo identificados por Aristóteles, así como al concepto de «decoro» como adecuación del estilo al tema tratado, y a lo oportuno de incluir lexemas no castellanos —barbarismos, aunque vinieran del latín y del griego— en obras escritas en castellano. Por su parte, Antonio Alvar, en «Horacio y la poesía española del siglo XVI», nos ofreció un repaso por las traducciones más sobresalientes de Horacio durante el Siglo de Oro, incidiendo particularmente en cuáles parecen ser las que se manejaban más extensamente, y volvió, entre otros temas tratados, sobre el tópico clásico del «beatus ille» en Fray Luis de León. En la última conferencia de la tarde, «El peso de los clásicos: alrededor de varios prólogos de los Siglos de Oro», el profesor Jorge Fernández López destaca que un autor de los siglos XVI o XVII escribe sabiendo que está en un contexto donde los autores clásicos siguen siendo una referencia ineludible para todo lector culto. Esos autores clásicos constituían un acerbo compartido por todos los escritores, de tal forma que constituyen una red común de lecturas y conocimientos, lo cual tiene ventajas y desventajas a las que se va a reaccionar en aquellos lugares donde el autor puede hacer teoría: los prólogos. Para el profesor Fernández, un prólogo es más valioso que un tratado poético completo, como las *Tablas* de Cascales, porque en los tratados poéticos las recomendaciones posiblemente no se hayan llevado nunca a la práctica, mientras que en un prólogo, la cercanía a la obra permite comprobar si un autor obra como predica. A partir de aquí, se presenta un estudio del prólogo al *Discurso de todos los diablos*, de Quevedo, del primer prólogo a *El Quijote* y de algunas dedicatorias de Lope de Vega.

Terminaron las obligaciones y llegó el momento de festejar que estábamos todos allí y que, además, el congreso estaba funcionando. Ya por la noche, por lo tanto, decidimos reunirnos en un bar cualquiera, donde estuvimos muchos hasta bien entrada la noche. Como nuestros deseos de entender la influencia clásica en la literatura áurea no constituyen un oficio, sino una afición, no abandonamos la temática del Seminario, y pasamos el tiempo dedicados fundamentalmente a analizar los detalles del culto religioso a Dionisos y discutiendo muy sesudamente algunos aspectos de las tradiciones relacionadas con la diosa Afrodita. También hubo ocasión de reproducir la famosa danza de los Curetes, acompañados por los ritmos jonios más populares en aquel momento, que estaban muy presentes en el bar.

Cuando me desperté, el congreso aún seguía allí. Habíamos entrado, casi sin notarlo, en el último día de congreso.

La primera conferencia de la mañana le correspondió al Prof. Fernando Martínez de Carnero, que, con el título «¿Quién maneja los hilos? Cosmología e hilemorfismo en la teoría teatral. La fábula desde Aristóteles al barroco», analiza lo que para él es el conflicto esencial en una tragedia: una tensión entre una realidad humana que se somete a los designios de los dioses y la voluntad que tiene el héroe de enfrentarse a estas adversidades, siempre con una conclusión infructuosa. Este planteamiento viene avalado por la tradición aristotélica —concretamente por su noción de la catarsis— y es un trasunto de las concepciones religiosas y cosmológicas imperantes en su época. La visión animista del universo imperante en el Renacimiento plantea problemas para esta concepción trágica, que es restituida con el Barroco, que ve en la inexorabilidad de la tragedia un motivo más para el desengaño. A esta conferencia siguió la del Prof. Luis Miguel Vicente, «Del Genethliacon clásico al poema natalicio áureo», donde rastrea qué aspectos de la tradición grecolatina perviven en estas obras poética de ocasión, a menudo escritas por encargo, y de qué manera son adaptados algunos tópicos a los gustos de la época. El resto de la sesión matinal consistió en una mesa redonda, «Lectura y recepción de los mitos en la Edad de Oro», dedicada monográficamente a discutir acerca del significado del mito y cuáles son sus posibles interpretaciones. La mesa redonda constaba de una conferencia introductoria, a cargo de la profesora Carmen Gallardo, donde se enmarcó el problema del mito y de su significado en el siglo XVI. La profesora Gallardo señala que el mito griego se transmite por escrito en una serie de obras clásicas, pero dichos textos no fijan una forma canónica, sino que el mito se recrea en cada obra y en cada tradición literaria, a veces tomado como objeto de crítica y sátira, a veces entendido desde una perspectiva alegórica que encubre verdades herméticas, y en otras ocasiones como un trasunto de cuestiones históricas o políticas que quizá no se puedan discutir abiertamente. En la tradición áurea todos estos valores del mito están activos, en mayor o menor medida, y la autora propone que una línea de investigación conjunta entre hispanistas y clasicistas sea precisamente la de dilucidar cómo un mito va modificándose en el proceso de reelaboración que sufre en el Siglo de Oro. Tras esta primera conferencia de la mesa redonda, la profesora Mª. Eugenia Rodríguez Blanco y la profesora Rosario López Gregoris presentaron estudios específicos en los que se mostraba cómo un mismo mito va generando variantes que están determinadas por diversas circunstancias socioculturales y por la manera en que el público está dispuesto a interpretar el contenido del mito. La profesora Rodríguez Blanco ejemplificó este tipo de análisis con un estudio de Orfeo, mientras que la profesora López Gregoris se ocupó del mito de la Edad de Oro, particularmente en la medida en que se refleja en el famoso discurso de Don Quijote con los pastores (Quijote I, XI).

Por lo que respecta a la última sesión del Seminario, que se celebró por la tarde, tuvimos tres conferencias más. En la primera conferencia de la tarde,

«Horacio y sus comentaristas en España (1492-1700)», el profesor Juan Alcina Rovira observa que, pese a la ingente cantidad de trabajos sobre la influencia de Horacio y su obra en la poesía áurea —una atención investigadora que se había reflejado en las ponencias presentadas en este congreso— no existe aún un estudio exhaustivo sobre las ediciones del propio Horacio que estaban disponibles en aquellos años. El profesor Alcina revisa las ediciones latinas realizadas en España, con especial atención a las ediciones de los jesuitas durante el siglo XVII, y también se detiene en la edición con comentarios en romance de Villén de Biedma. Considera detalladamente la edición de Laevinius Torrentius por la importancia que tuvieron su edición y comentarios en la obra de Esteban Manuel de Villegas. Por su parte, la profesora Asunción Rallo, con su conferencia «Variables narrativas en la confluencia de modelos clásicos» parte del episodio cervantino del donoso escrutinio y observa la diferente apreciación que se manifiesta allí de la segunda parte de la *Diana*, que es condenada al fuego, frente a la *Diana Enamorada*, de Gil Polo, que es indultada y ensalzada como una gran obra. Desde aquí, la profesora Rallo se pregunta en qué sentido el modelo que sigue Gil Polo conserva el espíritu del original de Jorge de Montemayor, y desarrolla un análisis en el que compara su distinta actitud ante los tópicos bucólicos y la novela griega. En el caso de la bucólica, para la autora está claro que su sentido ha de ser distinto en Gil Polo, pues, cuando la *Diana Enamorada* comienza, no hay conflicto amoroso, sino una situación de satisfacción de los sentimientos; acerca de la influencia de la novela griega, la conclusión es que Gil Polo toma esquemas narrativos y recursos narrativos generales. La última conferencia, inmediatamente anterior a la clausura, corrió a cargo del profesor Carlos García Gual, que, con el título «De las novelas de época antigua y sus precedentes antiguos», nos recordó, en un tono didáctico muy de agradecer para aquel momento, los rasgos fundamentales de la novela bizantina antigua y la forma en que Cervantes los reelabora en su *Persiles*.

De esta forma, llegamos a la clausura, de la que se ocuparon dos de los directores de esta edición del seminario, los profesores Florencio Sevilla y Mª. Eugenia Rodríguez. El resumen del congreso, del que me ocupé yo mismo, fue leído a continuación.

Habíamos asistido a una serie de conferencias en las que se habían podido identificar varias líneas: la recreación de los mitos clásicos, el empleo de los tópicos clásicos y la recepción de los propios clásicos a través de traducciones y adaptaciones. Habíamos dejado atrás casi una semana en la que habíamos estado constantemente ampliando nuestros horizontes. En aquel momento, lo único que se podía hacer era lo que se hizo: quedar todos, de nuevo, un año después en el mismo sitio. Nos encomendamos a Jano, aquel que es capaz de ver el pasado y el futuro, y nos despedimos.

Carmen González Vázquez: *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia y escenografía*, Prólogo de Benjamín García Hernández, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004, XVII+334 págs., I.S.B.N. 84-7882-519-3.

No existía en el panorama filológico una obra complexiva que abordase el rico —y tan vigente— fenómeno del teatro latino en sus múltiples e imbricados aspectos. El *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia y escenografía* viene a llenar esta laguna de los estudios clásicos. A primera vista, sorprende la complejidad y alcance de una tarea así concebida, que parecería desbordar las posibilidades de una sola persona: ya el mero hecho de recopilar el cerca de millar de términos que cabe calificar como técnicos del teatro latino habría justificado la empresa. Pero el libro desborda esas miras: acorde con su subtítulo, se ofrece también una visión interdisciplinar de cada término combinando los aspectos lingüísticos, dramáticos, culturales y literarios que se implican en cada lema, con el resultado de un utilísimo y bien documentado diccionario enciclopédico del teatro latino que, sin duda, se convertirá en obra de consulta obligada «para quien —como figura en la contraportada— se adentre en el fenómeno teatral antiguo y pretenda conocer sus claves, mirando a Grecia desde Roma e invitando a comprender los fundamentos del teatro occidental». Aunque formalmente se presenta como un léxico que ordena alfabéticamente cada voz, subyace en él un hilo temático conductor que nos lleva del autor al espectador pasando por el actor, el personaje y el propio teatro como texto y recinto escénico; se concentran en las mismas páginas todo aquello que converge en el drama: arquitectura, música, escenografía, vestuario y atrezo, dramaturgia, literatura...

Carmen González Vázquez, profesora de Filología Latina en la Universidad Autónoma de Madrid y especialista en teatro latino, ha trascendido ese ámbito, concibiendo el libro como obra provechosa para los estudiosos de la dramaturgia, para hispanistas, romanistas, arqueólogos y, en general, para cualquier especialista

o interesado en el teatro, sea éste entendido como género literario, como texto escénico o como fenómeno político, histórico y social. La inexistencia de obras parangonables hace que a este *Diccionario* puedan acercarse con provecho una pluralidad de públicos: desde el especialista que quiere consultar el sentido de un concreto término, con la documentación disponible, al simplemente interesado en el teatro clásico y deseoso de conocer, por ejemplo, cómo se organizaba la «cartelera» romana o el montaje de una obra teatral.

La estructura que sigue cada lema es la siguiente: término latino y su etimología, significado, estudio detallado —en mayor o menor medida, según la importancia o la documentación que se tenga del mismo—, bibliografía —en muchos casos no hay— y selección de textos, que ha sido siempre la base de estudio y de documentación.

Cabe preguntarse por qué es interesante para un hispanista la consulta de este *Diccionario*. Según señala la autora en su *Introducción* (págs. XIX-XXI), en él se recogen los conceptos actuales de dramaturgia, que ya estaban en el teatro clásico y cuyos presupuestos básicos no han experimentado cambios, aunque sí su enfoque. Al tratar el teatro romano como uno más de la producción dramática occidental, ha buscando en él los criterios de «actante», «cuarta pared», «estructura narrativa», «rol», «tipo», «personaje», etc. Así se comprende mejor el largo camino recorrido por la dramaturgia moderna, lo que hace de este libro, en nuestra opinión, un tratado de teoría literaria, o, si se prefiere, de teoría del teatro (de «teatrología», según la denominación actual). Por ello son imprescindibles los útiles léxicos españoles incluidos al final del libro (págs. 288-302). El primero de ellos, «Léxico teatral español-latino» recoge, por orden alfabético, todos los términos y su traducción latina, lo que lo convierte, en sí mismo, en un léxico teatral español, pues buena parte de la terminología se mantiene en la actualidad, salvo la estrictamente romana por sus circunstancias sociales; es el caso, por ejemplo, de «claque», «abuchear», «acción», «ensayar», «interludio», «artista», «actor», «apuntador», «bastidores», «camerinos», «atrezo», «tramoya», «utilería», «acomodador», etc. El segundo, «Léxico teatral español-latino por contenidos», clasifica la terminología en 22 apartados: el teatro (denominación, escena, graderío, estancias y elementos anejos); decorados, atrezo y escenografía; trabajadores relacionados con el teatro (los que están directamente relacionados con los actores, y otros); el actor (denominación, adjetivos relacionados, clasificación, su actuación, salario); otros artistas del teatro (denominación genérica, adjetivos relacionados); vestuario del actor (disfraz, ropa, cabeza, calzado, complementos); el autor (denominación, alusiones a él en la obra, el autor y su obra); el espectador (denominación, juego teatral con el público, asistencia y atención durante la representación); el espectáculo (promoción, organización, celebración); músicos; instrumentos musicales; música, metro, canto y declamación; bailarines; baile; la obra teatral, géneros teatrales y acción escénica

(denominación, adjetivos relacionados, acción escénica, partes estructurales y recursos dramáticos funcionales); el arte escénico; éxito y fracaso de la obra; personajes; papeles; actuación y representación; profesión teatral; disfrazarse y el disfraz.

Este léxico por contenidos indica claramente la estructura en cuatro bloques temáticos que estructuran como una maraña todo el contenido alfabético: 1º) las relaciones que se pueden establecer entre el autor, el actor y el espectador; 2º) las del actor y el personaje, que traduce lo que la semiótica actual define como «texto espectacular» (o «escenificado») y «texto literario», es decir, la transición entre los aspectos externos al texto dramático (el aplauso, la catarsis, el «pathos», etc.) y el análisis del texto en sí mismo, pero acotado al «campo semántico» del elenco de personajes; 3º) el teatro como texto: desde la formulación de los distintos géneros teatrales hasta el género «por dentro», esto es, análisis discursivos, actanciales, léxicos, metateatrales, etc; 4º) el teatro como recinto.

Naturalmente, el libro cuenta también con otros índices; uno de términos latinos, otro de términos griegos (y que constituye también un léxico de terminología teatral griega), uno de comedias romanas y la atribución de autor, un índice onomástico de personajes de comedia, otro índice de las tragedias de Séneca y, el último, otro índice onomástico de personajes de las tragedias senequianas (págs. 269-87). Las últimas 32 páginas se han reservado para la bibliografía, de carácter fundamentalmente clásico, pero entre la que se incluyen diccionarios de teatro moderno, como el de Crampton, Dieterich, Giteau, Granville, Hawkins-Dady, Hodgson, Pavis y otros.

No me cabe duda de que este *Diccionario* marca un antes y un después en los estudios sobre teatro clásico y, desde un planteamiento más general, sobre dramaturgia. Felicitamos sinceramente a su autora y también, en la medida que le corresponde, a la Editorial que confió en un proyecto así.

MARIANO NAVA CONTRERAS
(Universidad de Los Andes-Venezuela)

# CERVANTES EN CASTALIA

## Obras Completas
[En un solo volumen]
Edición de Florencio Sevilla Arroyo
1.226 pp. Gran Formato

NOVELA

## Don Quijote de la Mancha, I-II
Edición de Luis Andrés Murillo
640/624 pp. Clásicos Castalia 77-78

## Don Quijote de la Mancha, I-II
Edición de Luis Andrés Murillo
640/624 pp. Ed. conmemorativa 35 aniversario de Clásicos Castalia

## Don Quijote de la Mancha, I-II
[Con un itinerario de lectura esencial]
Edición de Florencio Sevilla y Elena Varela Merino
1.477 pp. (2 volúmenes) Castalia Didáctica 44
1.477 pp. (en 1 tomo) Selecciones Castalia

## Don Quijote de la Mancha
[Selección de textos]
Ed. de Esperanza Cabezas y Luis Ferrero
360 pp. Castalia Prima 34
[en preparación]

## El curioso impertinente
## El Cautivo
Dos novelas de Don Quijote de la Mancha
Edición de Florencio Sevilla Arroyo
180 pp. Castalia Prima 18

## Los trabajos de Persiles y Sigismunda
Edición de Juan Bautista Avalle-Arce
492 pp. Clásicos Castalia 12

## Novelas ejemplares, I
La gitanilla
El amante liberal
Rinconete y Cortadillo
Rinconete y Cortadillo
(s. Ms. Porras, ed. Bosarte)
Ed. de Juan Bautista Avalle-Arce
págs. 324
Clásicos Castalia 120

## Novelas ejemplares, II
La española inglesa
El licenciado Vidriera
La fuerza de la sangre
El celoso extremeño
El zeloso extremeño
(s. Ms. Porras, ed. Bosarte)
Edición de Juan Bautista Avalle-Arce
274 pp.
Clásicos Castalia 121

## Novelas ejemplares, III
La ilustre fregona
Las dos doncellas
La señora Cornelia
El casamiento engañoso
Coloquio de los perros
La tía fingida
La tía fingida
(según Ms. Porras)
Edición de Juan Bautista Avalle-Arce
396 pp.
Clásicos Castalia 122

## Novelas ejemplares
Rinconete y Cortadillo
La española inglesa
El licenciado Vidriera
Ed. de Juan Manuel Oliver Cabañes
280 pp. Castalia Didáctica 15

## Novelas ejemplares
La ilustre fregona
El casamiento engañoso
Coloquio de los perros
Edición de Antonio Orejudo
272 pp. Castalia Didáctica 40

## El rufián dichoso
Edición de Florencio Sevilla Arroyo
264 pp. Clásicos Castalia 234

POESÍA

## Poesías completas, I: Viaje del Parnaso
Edición de Vicente Gaos
216 pp. Clásicos Castalia 57

## Poesías completas, II
Edición de Vicente Gaos
432 pp. Clásicos Castalia 105

incluido en
## Antología Prima de la Poesía española
[Diálogo entre Babieca y Rocinante / Soneto]
Ed. de Manuel Camarero
276 pp. Castalia Prima 21

TEATRO



## La destruición de Numancia
Ed. de Alfredo Hermenegildo
204 pp.
Clásicos Castalia 207

## Entremeses
Edición de Eugenio Asensio
228 pp.
Clásicos Castalia 29

incluido en las selecciones:
## Teatro breve de los Siglos de Oro
[La cueva de Salamanca]
Ed. de Catalina Buezo
168 pp
Castalia Didáctica 41

## Dos retablos y un retablillo
[El retablo de las maravillas/ El retablo de Maese Pedro]
Ed. de Ana Herrero Riopérez
124 pp.
Castalia Prima 6

## Teatro cómico popular
[Los habladores –atribuido / Entremés de la cueva de Salamanca]
Ed. de Beatriz Pérez Sánchez y Ángel M. Calvo
184 pp.
Castalia Prima 14

# ACERCA DE CERVANTES EN CASTALIA

Alonso Fernández de Avellaneda
**El ingenioso hidalgo**
**Don Quijote de la Mancha,**
**que contiene su tercera salida y que es la quinta parte de sus aventuras**
Ed. de Fernando García Salinero
480pp. Clásicos Castalia 41

## E S T U D I O S

Luis Andrés Murillo
**Don Quijote de la Mancha**
**Bibliografía fundamental**
190 pp. Clásicos Castalia 79

Stanislav Zimic
**El teatro de Cervantes**
432 pp. Literatura y Sociedad 53

Augustin Redondo
**Otra manera de leer El Quijote**
**Historia, tradiciones culturales y literatura**
526pp. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica 13

J R Ballesteros / B R Burningham / D R Castillo / W Childers / E C Graf / R Hernández-Pecoraro / R Miñana / A Molina / T Rosenhagen / J Vélez-Sainz
**Estas primicias del ingenio**
**Jóvenes cervantistas en Chicago**
Ed. de Francisco Caudet y Kerry Wilks
232 pp. Otras publicaciones

## T E M A S R E L A C I O N A D O S

Pedro Ruiz Pérez
**Manual de estudios literarios de los siglos de oro**
[Cp. 10.11 La narrativa cervantina]
480 pp Castalia Universidad 2

Vicente Lloréns
**Aspectos sociales de la literatura española**
[Cp. 2. Don Quijote y la decadencia del hidalgo]
248 pp. Literatura y Sociedad 6

## ESTUDIOS DENTRO DE COMPILACIONES DE TEXTOS

**Homenaje a Alonso Zamora Vicente**
Comisión Organizadora:
Pablo Jauralde / J. Sánchez Lobato / Pedro Peira / Jorge Urrutia
**Volumen III**
**Tomo I**
**Literaturas medievales / Literatura española de los siglos XV-XVII** 384 pp.
Luciano González: El personaje del "estudiante de Salamanca" en el teatro español del siglo XVII
**Tomo II**
**Literatura española de los siglos XV-XVII** 388 pp.
Hans Janner: La lírica cervantina en la obra de Edmun Dorer / Rafael Lapesa: La descendencia hispano-portuguesa de una canción pretarquesca: de Garcilaso a Camòes y Cervantes / Alberto Sánchez: El prólogo del Quijote de 1615 / Kirsten Schottlander: El Quijote y sus traductores daneses

**Sin fronteras**
**Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén**
Coordinadores: 294 pp.
Darío Villanueva/ Antonio Monegal / Enric Bou
Mª F de Abreu: Leer a Cervantes en tierra de Camoes. Os Lusiadas y El Persiles: la Literatura Comparada y la lectura literaria.

**Busquemos otros montes y otros ríos**
**Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers**
Ed. de Brian Dutton y Victoriano Roncero 300 pp.
Benito Brancaforte: Cervantes' "Tale of Foolish Curiosity" and Hawthorne's "The Birthmark": the Testing of Women / E C Riley: Looking into Bundles and Bags: a Detail of Narrative Technique in Cervantes / Jean Canavaggio: Garcilaso en Cervantes: "¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!"

**Silva**
**Studia philologica in honorem Isaías Lerner**
Ed. de I Lozano-Renieblas y J C Mercado 722 pp.
C Alvar/J M Lucía Megías: Los libros de caballerías en la época de Felipe II / Alberto Blecua: Cervantes historiador de la Literatura / José M. Cassayas: Iam erat hora diluculi. Cuando apareció otro Dominus Quixotus / Anthony Close: ¿Cómo se debe remunerar a un escudero, a salario o a merced?: La cuestión del realismo del Quijote/ Daniel Eisenberg: El convenio de separación de Cervantes y su mujer Catalina / Augustin Redondo: Acerca de la portada de la primera parte del Quijote. Un problema de recepción / Eduardo Urbina: The Limits of the Quixotic Novel in Kayo (1987) by James McConkey

**Homenaje a Elena Catena**
Comisión de Honor: Fdo. Lázaro Carreter / Alonso Zamora Vicente/ Amparo Soler / Andrés Amorós / Carlos Bousoño/ José M. Díez Borque / Ángel Vian Ortuño/ Rafael Pujol / Pilar Saquero 574 pp.
José Jesús de Bustos Tovar: Cervantes y la lengua del siglo XIV / Antonio Lara: ¡Don Quijote está vivo!

**Los siglos dorados**
**Homenaje a Augustin Redondo**
Coordinador: Pierre Civil
**Tomo I** 776 pp.
Philippe Berger: Encore Cervantès et les Morisques / A Carreño: De las «valientes posaderas» de Sancho y de la doncella andante en Don Quijote / T J Dadson: Convivencia y cooperación entre moriscos y cristianos del Campo de Calatrava: De nuevo con Cervantes y Ricote / D Eisenberg: La supuesta homosexualidad de Cervantes / Giuseppe Grilli: Don Quijote escribe cartas / C B Jonson: Observaciones sobre el orden patriarcal en La ilustre fregona
**Tomo II** 770 pp.
J-M Lasperas: De un milagro a otro, el ejemplo de La gitanilla / F López Estrada: Quixotes en el apuleyo castellano / L A Murillo: Cervantes narrador: aproximación teórica / A Parodi: La cuestión de la hermandad en El Quijote de 1605: los galeotes / J A Parr: La recepción del sentido: lectores y narratarios en el Quijote/ J M Pedrosa: Cervantes, Lewis Carroll, Goya, Picasso y el cómic (del yelmo de Mambrino al Sombrerero Loco y a la iconografía del mundo al revés y de la locura)/ J-M Pelorson: En torno a un caso histórico de casamiento secreto (Nápoles, 1615): hacia una reformulación del problema de los enlaces postridentinos en tiempos de Cervantes y de Tirso / A Rey Hazas: Violación y honra en la obra de Cervantes: el caso de La fuerza de la sangre / M A Roca Mussons: Melancólico estáis –Es que no escribo: Notas sobre el prólogo del Quijote I / E R Cepeda: La crisis de la escritura: Comentario al cap. 9 del Quijote (1605)/ M C Ruta: Presencias sicilianas en la vida de Cervantes/ M Scaramuzza: Yo Carnaval y yo Cuaresma en el Quijote / E Urbina: Reflejos lunares, o la transformación paródica de la locura quijotesca en Moon Palace (1989) de Paul Auster / J Diego Vila: Dafne, Leandra y la Virgen Inmaculada: mito y poética en el final del Quijote de 1605



**EDAD DE ORO**

HOJA DE PEDIDO

Apellidos ______________________ Nombre ______________________

Institución ______________________

Dirección ______________________

______________________

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** ______________________

______________________

Firma:

______________________

Envíese a: Librería de Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID

## NÚMEROS DE LA REVISTA PUBLICADOS

EDAD DE ORO I
Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

EDAD DE ORO II
*Los géneros literarios.*
Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

EDAD DE ORO III
*Los géneros literarios: prosa.*
Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

EDAD DE ORO IV
*Los géneros literarios: poesía.*
Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

EDAD DE ORO V
*Los géneros literarios: teatro.*
Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

EDAD DE ORO VI
*La poesía en el siglo XVII.*
Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

EDAD DE ORO VII
*La literatura oral.*
Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

EDAD DE ORO VIII
*Iglesia y literatura. La formación ideológica de España.* Homenaje a Eugenio Asensio.
Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

EDAD DE ORO IX
*Erotismo y literatura.*
Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

EDAD DE ORO X
*América en la literatura áurea.*
Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

EDAD DE ORO XI
*San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía.*
Homenaje a José Manuel Blecua.
Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

EDAD DE ORO XII
*Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro.*
Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.

EDAD DE ORO XIII
*Francisco de Quevedo y su tiempo.*
Madrid, U.A.M., 1994, 240 págs.

EDAD DE ORO XIV
*Lope de Vega.*
Madrid, U.A.M., 1995, 328 págs.

EDAD DE ORO XV
*Leer «El Quijote».*
Madrid, U.A.M., 1996, 216 págs.

EDAD DE ORO XVI
*El nacimiento del teatro moderno.*
Madrid, U.A.M., 1997, 343 págs.

EDAD DE ORO XVII
*El mundo literario del Madrid de los Austrias.*
Madrid, U.A.M., 1998, 247 págs.

EDAD DE ORO XVIII
*Felipe II: Medio Siglo de Oro.*
Madrid, U.A.M., 1999, 239 págs.

EDAD DE ORO XIX
*Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII.*
Madrid, U.A.M., 2000, 322 págs.

EDAD DE ORO XX
*Revisión de la novela picaresca.*
Madrid, U.A.M., 2001, 222 págs.

EDAD DE ORO XXI
*Libros de caballerías: textos y contextos.*
Madrid, U.A.M., 2002, 549 págs.

EDAD DE ORO XXII
*Música y literatura en los Siglos de Oro.*
Madrid, U.A.M., 2003, 508 págs.

EDAD DE ORO XXIII
*La lengua literaria en los Siglos de Oro*
Madrid, U.A.M., 2004, 480 págs.